21

BIMESTRIEL
18 F

L'ECRAN FANTASTIQUE

LE MAGAZINE COULEURS DU CINEMA FANTASTIQUE ET DE S.F.



DOSSIER : LES LOUPS-GAROUS



AU-DELA DU REEL : LES EFFETS SPECIAUX

LES AVENTURIERS DE L'ARCHE PERDUE. ENTRETIENS

LA RENTRÉE DE LUCIO FULCI

TERREUR MADE IN ITALIE


L 1552 - 21 - 18 F





LES LOUPS-GAROUS A L'ECRAN



Notre couverture : « Le loup-garou de Londres », de John Landis

Le retour du fantastique mythologique

L'anée 1981 aura connu l'incontestable retour en force du fantastique mythologique, illustré par l'un de ses personnages les plus populaires : le vociférant loup-garou ! Jamais encore, de mémoire de cinéphile, nos amis au corps velu n'avaient été conviés à pareille fête !

C'est avec Hurlements de Joe Dante, *que devait s'inaugurer, brillamment, ce nouveau cycle sanglant, qui se poursuit avec* Le loup-garou de Londres, Wolfen *et* Full Moon High.

Il convenait donc de saluer dignement cet évènement ; c'est pourquoi nous avons demandé à l'un des piliers de notre équipe rédactionnelle, Pierres Gires, d'évoquer pour nous la carrière exemplaire de ces monstres hirsutes, du légendaire* Monstre de Londres *avec Henry Hüll, au nouveau John Landis, sans oublier bien sûr l'admirable* Nuit du loup-garou *du grand Terence Fischer.

Nombre de ces créatures légendaires se trouveront parrallèlement sur l'écran géant du Grand Rex de Paris, pour le nouveau rendez-vous annuel des fantasticophiles...

Paris, la terreur !

C'est en effet du 12 au 22 novembre qu'aura lieu le 11° Festival de Paris du Film Fantastique. Dix ans de Festival : un programme-choc a été composé ! Une horde d'hommes loups (dont* Children of the Full Moon, El Retorno del Hombre Lobo, *etc.) terroriseront donc les spectateurs.

Le Festival 81 proposera à ses fidèles une abondante sélection américaine, laquelle dominera quantitativement la Compétition Internationale avec* Incubus *(John Hough),* Just before Dawn *(Jeff Lieberman),* X Ray *(Boaz Davidson),* Mother's Day *(Charles Kaufman), etc. On y verra le retour des Stars de l'Epouvante dont Linda Blair (*Hell Night*).

Le Festival de Paris présentera également un hommage à la britannique Hammer Film, au moment où celle-ci entend prendre un souffle nouveau et annonce un passionnant « comeback ». Seront donc projetés des œuvres rarissimes (*Le fascinant Capitaine Clegg, L'empreinte du Dragon Rouge*) et des inédits récents (plusieurs des épisodes de la nouvelle série « Hammer House of Horror »).

Un grand Festival, en perspective, où sont attendus de nombreux invités d'honneur !

« J'ai 17 ans et suis un super-fan de fantastique. Je vous félicite pour la tenue exemplaire de votre revue, la meilleure selon moi. J'ai été enchanté par le chef-d'œuvre absolu qu'est **Le choc des titans**, qui comporte une excellente musique et des trucages sublimes. Mais le sujet qui me passionne le plus sont les histoires de morts-vivants et de zombies, ces cadavres qui reviennent de l'enfer pour dévorer ou étriper les vivants. De qui se moque-t-on avec la censure ? J'ai vu l'excellent **Mad Max** en Allemagne, et ce film ne semblait nullement choquer les jeunes de moins de 15 ans qui assistaient à sa projection ! **Réincarnations** est un très bon film, sur mon thème favori, qui bénéficie d'un scénario intelligent, d'effets sanglants dignes d'un Tom Savini, et amalgame habilement les thèmes de **La nuit des morts-vivants**, de **Lâchez les monstres** et de **l'Invasion des profanateurs**. Bref, une œuvre achevée qui surpasse de beaucoup les intéressants **Vendredi 13**, etc. »

Philippe Laudier, 83700 St Raphaël

Un premier changement vient d'affecter la Commission de Contrôle (la censure) : de nouveaux membres, plus « libéraux », y ont fait leur apparition. Dans un second temps, les structures de ce « service public » (!) devraient être modifiées, et notamment les indications aux mineurs (interdictions aux moins de 12 et 16 ans au lieu de 13 et 18 ans). **Mad Max**, *récemment libéré, sortira prochainement sur nos écrans. Nous espérons que cette nouvelle commission où figureront des jeunes âgés de 18 à 25 ans, se montrera, quant à elle, plus permissive, et ne commettra plus les excès répréhensibles qui malheureusement caractériserent les commissions précédentes (et dont furent victimes nombre de films fantastiques de qualité). Souhaitons, donc, que le règne des films mutilés et « ixés » (c'est-à-dire privés de leur sortie normale), pratiques contre lesquelles nous nous sommes toujours élevés (c.f. E.F. 13) n'appartienne plus qu'à un passé révolu.*

COURRIER DES LECTEURS

« J'apprécie énormément votre revue, notamment vos dossiers consacrés aux effets spéciaux, où l'on constate la complexité de la réalisation de ces effets. L'aspect très « professionnel » des entretiens et explications les rend captivants. Bravo pour la réussite de ces dossiers techniques ainsi que pour avoir donné une place importante dans l'E.F. à ces phénomènes que sont John Dykstra, Richard Edlund, Brian Johnson, Colin Chilvers, Douglas Trumbull, trop souvent méconnus et délaissés par la plupart des journaux de cinéma « à gros tirage ». Je ne manque aucun rendez-vous avec votre magazine qui est peut-être une des revues les plus sérieuses et intéressantes du marché en ce qui concerne le 7° art, plus spécialement ici le fantastique (au sens large, ce qui n'est que mieux !). »

Jean-Yves Cariou, 83130 La Garde

« Je vous remercie d'avoir su hisser l'E.F. à la hauteur de ses confrères américains. La tranformation complète à partir du n° 13 a su insuffler un second souffle à votre magazine. O combien demandés par de nombreux lecteurs, je souhaiterais trouver des articles consacrés aux feuilletons anglais et américains. »

Christophe Burger, 94490 Ormesson



Magazine bimestriel de cinéma publié par **Media Presse Edition** 92, Champs-Elysées, 75008 Paris (Tél. : 562 03 95)

Directeur de la publication : Alain Cohen
Direction rédactionnelle : Alain Schlockoff
Secrétaire de rédaction : Dominique Haas
Comité de rédaction : Bertrand Borie, Frédéric Lévy, Christophe Gans, Dominique Haas, Pierre Gires, Jean-Marc Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff.
Correspondants à l'étranger : Alan Jones, Mike Child, Phil Edwards (G.-B.), Danny De Laet (Belgique), Salvador Sainz (Espagne), Jean-Marc et Randy Lofficier (U.S.A.).

Publicité : Publi-Ciné
92, Champs-Elysées, 75008 Paris
(Tél. : 562.75.68)

Collaborateurs : Olivier Billiottet, Bernard Charnacé, Marthe Cascella, Hervé Dumont, Guy et Valérie Delcourt, Alain Gauthier, Jan Van Genechten, Roland Lacourbe, Paul Mandell, Dominique Monrocq, Maud Perrin, Philippe Rafestin, Don Shay.
Traducteurs : Denis Bricka, Fabrice Couderc, Pascal Chioetto, Claide Dentan, François Dupuis, Philippe Hermier, Marie-Françoise Mater.
Documentation : Daniel Bouteiller.

RÉALISATION COMPO GRAPHIA

Abonnements : Media Presse Edition
92, Champs Elysées, 75008 Paris
Tarifs : 6 numéros : 86 F (Europe : 94 F)
Autres pays : nous consulter
(voir bulletin d'abonnement page 80)

Commission paritaire : n° 55.957. Printed in France.

L'Ecran Fantastique n° 22 paraîtra en janvier

Ce numéro a été tiré à 15.000 exemplaires.

LES AVENTURIERS de L'ARCHE PERDUE



entretien avec Lawrence Kasdan (scénariste)

Lawrence Kasdan : c'est à ce New Yorkais d'une trentaine d'années que les nombreux fans de la saga de *Star Wars* doivent le scénario de *L'Empire contre-attaque*. En écrivant celui des *Aventuriers de l'arche perdue*, fruit d'une nouvelle collaboration avec George Lucas, c'est une facette différente, peut-être plus personnelle, de son talent qu'il nous a révélée.
Lawrence Kasdan n'a cependant en rien l'attitude d'un auteur à succès : il admet, non sans un certain cynisme, que son travail est le résultat de nombreux compromis. Perfectionniste rigoureux, c'est sans réserves qu'il nous fait part de ses déceptions avec *L'Empire* comme de son enthousiasme pour *Les Aventuriers*.

Lawrence Kasdan, depuis combien de temps écrivez-vous ?

J'écris depuis le lycée et à cette époque j'ai fait quelques propositions en différents endroits. A l'origine je voulais faire de la mise en scène ; c'était vers la fin des années soixante, et en ce temps-là un scénariste pouvait avoir une chance de réaliser. Les choses ont bien changé aujourd'hui. Mais j'ai vraiment commencé à écrire des scenarii à l'Université, et, après avoir passé mes diplômes, il m'a fallu sept ans pour en vendre un. Durant ce temps, je travaillais dans une agence de publicité et je devais donc écrire la nuit et les week-ends. Quand j'ai commencé à vivre de ce travail, j'ai juré que je ne referai jamais ça, c'est pourquoi j'écris maintenant pendant les heures habituelles de travail.

Vos deux scenarii qui sont devenus des films furent écrits pour Lucasfilm ; comment est-ce arrivé ?

Steven Spielberg faisait partie des gens d'Universal qui avaient décidé d'acheter mon second scénario qui s'appelait *Continental Divide*. Il le montra à George qui l'aima et ils me proposèrent d'écrire le scénario de *Raiders of the Lost Ark*.

Donc vous avez écrit Raiders *avant* L'Empire contre-attaque *?*

Oui. C'est seulement après avoir fini *Raiders* que j'écrivais *L'Empire contre-attaque* qui était en fait le quatrième script que l'on me payait. C'était une période étrange pour moi parce que j'écrivais tous ces scenarii et rien ne se faisait. Et il s'est trouvé que la première chose à apparaître sur écran fut *L'Empire contre-attaque*.

Avez-vous ressenti une forte pression du fait que vous écriviez la suite de La Guerre des étoile, *le film le plus populaire de tous les temps ?*

Eh bien, au moment de commencer *L'Empire contre-attaque* je venais de vendre mes deux premiers scenarii originaux et j'étais très heureux du script de *Raiders* : je sentais que c'était une des meilleures choses que j'avais faites. Alors je me sentais bien. Mais quand George m'a demandé de faire *L'Empire contre-attaque*, ce fut un choc. Je ne m'intéressais pas à la série de *La guerre des étoiles*. A cette époque leur situation était catastrophique, ils avaient commencé à construire tous les décors et ils n'avaient pas de script. Je n'avais pas le temps de m'en soucier, je me mis simplement à écrire. J'ai écrit ce script plus vite que je ne l'aie jamais fait : je ramenais toutes ces pages et puis George Lucas, Irvin Kerschner et moi on se réunissait pour en discuter.
Avec *L'Empire contre-attaque* j'avais vraiment la sensation que ça allait coller parce que nous savions que les gens voudraient voir ce film et c'est un sentiment inhabituel en ce qui concerne les films. Donc, il n'y a pas eu beaucoup de pression, si ce n'est que nous devions faire mieux que *La guerre des étoiles*, d'une certaine façon.

Quelle a été la part de Leigh Brackett pour le script de L'Empire contre-attaque *?*

Leigh Brackett était une grande scénariste chevronnée aussi bien qu'une grande romancière de science-fiction. Elle écrivit le premier script de *L'Empire contre-attaque* et l'envoya à George qui le trouva totalement inutilisable. Il l'appela au téléphone pour en discuter mais à ce moment-là elle était à l'hôpital où elle devait mourir par la suite. George, confronté à un date de départ pour le tournage s'assit et écrivit un brouillon en très peu de temps. J'utilisai ce brouillon comme point de départ pour le scénario de ?L'Empire contre-attaque.

Y a-t-il beaucoup de différences entre votre script de L'Empire contre-attaque *et le film ?*

Il y a des choses que j'ai aimées dans *l'Empire contre-attaque*, malheureusement ce film n'a rien à voir avec le scénario que j'ai écrit : ce que j'avais écrit a été dénaturé en grande partie. Depuis longtemps je lisais ce qui se passait à propos des scenarii donc je savais que c'était susptible d'arriver et ce ne fut pas exactement un choc. Mais je pensais que la partie importante du film avait été sabotée. Cela me dérangea tellement que je commençais à me demander : si je ne pouvais pas devenir metteur en scène, est-ce que je voudrais continer à écrire, mes scripts m'étant retirés et radicalement changés ? C'est pourquoi je m'inquiétais beaucoup au sujet de *Raiders*. Mais quand je le vis, je fus extrêmement heureux : je sentis que l'esprit en était intact et les dix premières minutes étaient entièrement identiques, ce qui fut un choc pour moi. Fondamentalement, tout est dans le film comme je l'ai écrit, hormis quelques modifications effectuées pour des raisons valables. J'aime ce film. Je suis né une deuxième fois après l'expérience de *L'Empire contre-attaque*. J'ai vu que même quelqu'un comme Steven Spielberg, qui pouvait faire des merveilles avec un film, pouvait respecter le script, pouvait l'améliorer en y ajoutant d'exquises nuances.

Raiders of the Lost Ark *implique une somme très importante de détails historiques. Avez-ous fait beaucoup de recherches pour le film ?*

Raiders fut important à ce niveau car pour la première fois dans ma carrière de scénariste quelqu'un d'autre effectuait les recherches : je demandais juste les renseignements dont j'avais besoin et cette personne me ramenait la matière première. Mais j'ai lu beaucoup de documents concernant l'archéologie, le monde en 1936 et l'Arche d'Alliance.

Comment avez-vous commencé à travailler sur Raiders *?*

Juste après que Steven m'ait amené chez George nous avons passé une semaine à la campagne, à discuter simplement à fond de l'histoire. Nous avons enregistré tout ça sur bande et j'ai terminé avec une transcription d'environ 100 pages qui renfermait toutes les données essentielles de *Raiders*.
George connaissait le héros, la façon dont il serait habillé, savait qu'il avait un fouet, que c'était un archéologue et un pilleur de tombes. Tout cela allait dans le script mais ce n'était pas suffisant : il n'y avait rien sur son mode de pensée, sa façon de se mouvoir et de parler. L'autre personne qui dépensa beaucoup d'énergie fut Harrison Ford qui, durant le tournage, s'occupa du personnage d'Indiana Jones et en fit quelque chose de merveilleux, bien meilleur que le script.
Fondamentalement, George connaissait aussi les régions où le film seai tourné, ce en raison de leurs connatations exotiques. A l'origine Marion devait seulement posséder la moitié du médaillon utilisé pour situer l'Arche d'Alliance. C'est pourquoi nous fîmes une scène à Shangaï où Iny devait entrer par effraction dans un musée doté d'un système d'alarme sophistiqué et combattre deux samouraïs pour obtenir l'autre moitié. Mais ça a été enlevé du script avant le tournage.

On a dit que Raiders *avait été réalisé dans le style des anciens serials tels que* Jimla Jungle, Terry et les pirates, *etc.*

Je n'ai vu aucun serial durant l'écriture de mon script et j'en ai vu trois tout au plus dans toute ma vie. Ce que j'aime, ce sont les bons films d'aventure, et cela crée une confusion dans l'esprit de chacun car on se demande d'où vient le style de *Raiders*. Je pense que George aime les serials mais la pratique que Steven a apporté à *Raiders* le rend différent : ce film n'a rien à voir avec la façon dont les serials étaient tournés, joués, écrits. Ce fut beaucoup plus proche des grands films d'aventure comme les films de Burt Lancaster, Clark Gable et Errol Flynn et *La Grande Evasion*, ce qui est très important pour moi. Quand j'ai apporté le script à George, il aménageait son nouveau bureau chez Indutrial Light and Magic. Alors je l'aidais à fixer toutes ces grandes photos sur le mur et l'une d'entre elles montrait un type qui sautait d'un cheval sur un camion. Ça provenait d'un feuilleton et il m'a dit que *Raiders* c'était tout ça. Mais le film ne traite pas de ce feuilleton réel, de cet épisode, ça concerne cette image qui est la clé de tout le film.

Des suites à Raiders *sont-elles prévues ?*

George a toujours voulu qu'il y ait des suites. Cependant, il n'y a rien dans *Raiders* qui puisse susciter une suite. Le seul élément qui aurait annoncé une suite, c'est le fait que George voulait une scène d'Indy en playboy, habillé en smoking, entouré de belles femmes. Je m'y opposais vivement : je pensais que les deux facettes d'Indy étaient parfaites pour rendre l'histoire crédible. Mais il se pourrait que George veuille utiliser une telle séquence plus tard, et, à l'exception du héros naturellement, c'était la seule chose qui s'approcha d'une suite.

Si Indy était un playboy, ne pensez-vous pas que Raiders *se rapprocherait davantage du style de la série des* James Bond ?

Exactement et je ne voulais pas u out d'un film à la James Bond. J'ai cessé d'acheter James Bond à partir de *Bons Baisers de Russie*. Je ne pense pas qu'ils essayent de faire ce que nous avons fait dans la séquence du début de iders où l'on rend crédible l'évasion de la crypte. Avec Bond il y avait toujours quelque gadget pour s'en sortir, mais avec Indy c'est très difficile mais c'est possible.

On a loué Raiders *pour ses scènes d'action très denses. Comment arrivez-vous à la marche exacte d'une seule scène ?*

Je ne sais pas. Une des choses dont je m'enorgueillis à propos de mes scripts c'est qu'ils sont serrés, ils ont la trame, ils ont cette espèce de traitement dynamique omniprésent et ce qui leur confère une énergie supplémentaire c'est qu'ils ont une dynamique à l'intérieur des scènes. Une chose dont beaucoup de gens ne se rendent pas compte c'est qu'une scène doit avoir une sorte de mouvement propre, comme l'ensemble du film. Ce qu'on a d'habitude c'est une scène standard et qui est plutôt creuse, tandis qu'une scène doit comporter son plaisir interne, être intéressante et avoir une structure relativement complexe.

Au moment de sa sortie, qu'avez-vous préféré dans Raiders ?

La chose qui m'a fait le plus plaisir c'est que le film avait un sens de l'humour, aussi bien que le script.
Steven et Harrison ont pu maintenir un ton comique tout au long du film et ils ont parfaitement réussi. Pour moi c'est une des meilleures choses du film. D'un autre côté, il y a une tendance chez George à s'écarter de trucs vraiment sérieux et les scripts originaux de *L'Empire contre-attaque* et de *Raiders* étaient bien plus sombres. Ils auraient probablement été des films moins populaires mais il se trouve que je suis enclin à écrire des choses plus sombres.

Etiez-vous sur les plateaux de L'Empire contre-attaque *et de* Raiders of the Lost Ark ?

Je réalisais mon premier film, *Body Heat*, pendant qu'était tourné *Raiders* mais je me suis rendu un peu sur les décors de *L'Empire contre-attaque*. Toutefois, un plateau est le pire endroit au monde pour un scénariste. Le metteur en scène est celui qui dirige le plateau et les acteurs s'embrouillent en voyant une nouvelle tête. Deux heures sur le plateau sont bien assez : on se sent stupide et on n'apprend pas à diriger lorsqu'on est sur le plateau. La seule façon d'apprendre la mise en scène, malheureusement, c'est de faire de la mise en scène.

Combien de moutures de Raiders *avez-vous écrites ?*

J'en ai fait six.

Avez-vous réécrit pour L'Empire contre-attaque *ou* Raiders *pendant le tournage effectif ?*

Non, car je n'étais pas sur le plateau. Aussi tout le rewriting a-t-il été fait par le metteur en scène et les acteurs. Des fois c'était très bon, d'autres fois c'était épouvantable. Quand on dirige un film ou qu'on joue dedans on a ce désir de changer le script. Mais le film bénéficie rarement de la plus grosse partie du rewriting, tandis que le changement d'une ligne ou d'un mot effectué très souvent pour des raisons pratiques peut être bon. Dans *Body Heat* je voulais expérimenter, savoir à quoi ça ressemblerait si je tournais vraiment le script.

Steven Spielberg est connu pour improviser beaucoup. Cela a-t-il été le cas pour Raiders ?

Steven est vraiment un bon metteur en scène mais il s'ennuie assez vite de ce qu'il a envisagé depuis quelques mois et c'est alors qu'il commence à innover, à improviser. Je suis contre. Je pense qu'on doit avoir la foi en commençant le projet, que le script a été écrit avec beaucoup de soin et que cela vaut la peine de s'y atteler pendant l'année qui suit. Cette foi n'est pas toujours présente.
L'avantage de l'énergie de Steven c'est qu'il arrive à de merveilleuses séquences qui ne figuraient pas dans le scénario comme le moment où Harrison tue le tireur d'épée arabe ou bien quand la fille dans la classe arbore des cils qui disent « je vous aime ». Mais l'inconvénient c'est qu'il peut se perdre complètement.

Quels ont été les changements apportés par Steven Spielberg qui vous ont le plus dérangé ?

Ce qui me dérange beaucoup c'est que ce qui était traité de façon logique dans le script ne l'a pas été dans le film. Cependant, je compatis grandement aux problèmes d'une personne qui doit développer et tourner un film, surtout maintenant ; quelquefois on n'a pas le choix...
Par exemple, dans le script de *Raiders*, Indy implante le lieu-même de ses fouilles pour commencer sa quête de l'Arche et c'était bien loin des endroits établis. Ils creusaient secrètement sans que les Nazis le sachent et ils étaient découverts parce que les torches qu'ils utilisaient pour repousser les serpents du Puits aux Ames dégageaient un écran de fumée dans le ciel. Quand j'ai vu le film, je ne pouvais en croire mes yeux. Les fouilles d'Indy étaient juste sous le nez des Allemands. Ça m'a tellement tracassé que j'ai posé deux questions à Steven : « D'abord pourquoi n'enlèves-tu pas la séquence des fouilles d'Indy tournée en plein jour, de cette façon on ne verrait pas combien elles sont proches du camp nazi. Et pour l'amour de dieu, dans la séquence du coucher de soleil, enlève les ouvriers arabes qui chantent. Ils sont juste là à travailler en secret, alors pourquoi devraient-ils chanter ? » Mais il n'a pas été sensible à ces suggestions (rires).

Est-ce que la scène de Marion embrassant Indy dans le vaisseau-pirate dut également improvisée ?

C'est ce qu'on dit. Il n'y a pas eu une scène que j'aie écrite pour ce passage-là alors, ils ont fait cette séquence. C'est un dénouement très délicat car *Raiders* doit beaucoup à d'autres films. Il se trouve que cette scène figure dans *Continental Divide*, le deuxième scénario que j'ai vendu : c'est dedans, intact, mais je ne pense pas que Steven le sache. J'ai aimé cette scène dans *Continental Divide* également, mais je ne l'ai pas écrite pour *Raiders* !

Que pensez-vous de Karen Allen, le rôle féminin principal du film ?



J'ai été très heureux avec Karen. Je pense qu'elle est très bonne. C'est un personnage différent de celui que j'ai conçu tandis que Harrison Ford correspondait exactement au personnage d'Indiana. Du fait qu'elle était différente leur relation était différente et cela a tout changé. Mais des fois, vous avez quelque chose de différent et c'est très bien. J'ai vu les essais concernant le personnage de Marion et Karen était la meilleure. J'aime beaucoup ce qu'elle a fait.

Est-ce que vous définissez les caractéristiques d'un personnage avant d'écrire un script ?

Je ne fais vraiment jamais de tels portraits. Je couche quelques notes sur les personnages mais cela ne m'a jamais appuyé dans les grandes lignes de ce qui va se dérouler. J'ai toujours très clairement à l'esprit ce qu'ils sont. Tous mes scripts, même *L'Empire contre-attaque* démarrent avec des personnages ; le problème c'est de terminer avec un personnage à l'écran, ce qui ne se produit pas toujours. Mais ceci mis à part, les personnages sont ce qui m'intéresse dans un film, et c'est la raison pour laquelle j'ai débuté dans cette carrière.

Ecrivez-vous en ayant certains acteurs à l'esprit pour vos personnages ?

Généralement non. Pour *L'Empire contre-attaque* la distribution était déjà faite et il y avait certaines choses que je savais à propos des acteurs mais c'est la seule fois où c'est arrivé. Pour le premier scénario que j'ai écrit j'avais Steve McQueen en vue mais c'est uniquement parce que j'aime Steve McQueen.

Feriez-vous de la mise en scène pour d'autres scénaristes ?

Oui, c'est quelque chose que j'ai toujours voulu faire parce que comme je l'ai dit, j'ai pénétré dans ce monde pour faire de la mise en scène, pas pour écrire. Et, il y a un côté que je n'aime pas dans l'écriture : on est seul tout le temps. J'aime être entouré de gens. Toutefois, il m'est venu à l'esprit voici un an environ, qu'il y avait si peu de films qu'on faisait actuellement que j'aimais pour qu'il y ait peu de chances qu'on me soumette quelque chose d'intéressant. Quand vous réalisez un film vous sacrifiez une année et demie à deux ans de votre vie et il y a très peu de choses pour lesquelles vous ressentiez une telle ardeur au point de sacrifier tout ce temps. Ce n'est pas qu'elles soient mauvaises c'est qu'elles ne s'apparentent pas à vous. Aussi je pense que je ferai surtout de la mise en scène à partir de mes propres scripts.

Que faites-vous en ce moment ?

Je travaille le script de *Revenge of the Jedi* (1). Le tournage débute en janvier prochain, alors il faut que je commence à écrire les scènes ! (rires). Le film sortira à l'automne 1983. Exactement comme entre *La guerre des étoiles* et *L'Empire contre-attaque*, il y a une coupure chronologique, mais fondamentalement la situation est la même qu'à la fin de *L'Empire contre-attaque*. *Revenge of the Jedi* constitue le chapitre six, le dernier de la deuxième trilogie et il englobera l'histoire de Luke Skywalker. La première trilogie, elle concerne le jeune Ben Kenobi et le jeune Darth Vader.

Les décors ont-ils déjà été construits ?

Oui, on a commencé les décors bien avant le scénario. Le brouillon à partir duquel j'ai travaillé sur *L'Empire contre-attaque*, qui était de Gorge, renfermait tous les éléments de base du film. Il y a des choses que j'ai écrites qui impliquaient de faire d'autres décors de production mais fondamentalement les films de la série « *La guerre des étoiles* » constituent un cauchemar logistique, le script rattrapant toujours la production.

Il y a-t-il un sujet que vous aimeriez particulièrement traiter ?

Ces scripts sont tout ce que je voulais faire, sauf pour *L'Empire contre-attaque* qui a été un sacré travail. *Raiders* a été une grande chose pour moi. Je m'intéresse principalement aux gens, c'est pourquoi j'écris à leur sujet. Tout ce que j'ai jamais écrit a été conçu en suivant ce fil directeur.

Propos recueillis à Hollywood
par Guy et Valérie Delcourt
(Trad. Philippe Hermier)

(1) Produit par Howard Kazanjian et réalisé par Richard Marquand (*The Legacy/Psychose Phase 3*, Prix Spécial du Jury au Festival de Paris 1980). *Revenge of the Jedi* sera tourné aux studios anglais d'Elstree, les extérieurs étant captés en Allemagne, en Afrique du Nord et en Grande-Bretagne.

entretien avec Michael Kahn (monteur)

Les aventuriers de l'arche perdue est l'un des plus gros succès commerciaux de l'année aux Etats-Unis. Si cela est sans nul doute attribuable aux talents conjugués de George Lucas et Steven Spielberg, le film doit également beaucoup à son rythme, son tempo. C'est à ce niveau, et à bien d'autres, que la contribution de Michael Kahn s'est révélée essentielle. Kahn est un vétéran d'Hollywood qui a travaillé sur des films fantastiques majeurs comme *Rencontres du troisième type* et *Les yeux de Laura Mars*. Il n'a cependant rien perdu de cette spontanéité et de ce désir constant d'innover qui rendent sa participation à un film fondamentale.
Au cours de notre entretien, Michael Kahn se révélera une personne passionnée par son métier, enthousiaste au point de l'obsession et désireuse de communiquer une certaine conception de son travail.

Michael Kahn, comment êtes-vous devenu monteur ?

J'ai terminé mes études à New York, puis j'ai été muté sur la côte ouest par une agence de publicité, et, là-bas, j'ai suivi une formation chez les productions Desilu. Je n'ai pas décidé de devenir monteur : c'était seulement une place disponible. Alors, j'ai commencé à monter et à faire l'assistant pour *Jim Bowie* et d'autres anciennes séries comme *Wyatt Earp*. Je m'y suis intéressé, je regardais ce que les autres faisaient, et je suis devenu assistant-monteur sur une autre série, *Hogan's Heroes*. J'ai travaillé sur 140 épisodes, et j'ai appris énormément avec de bons réalisateurs, de mauvais réalisateurs...

Comment avez-vous été amené à participer à Rencontres du troisième type *?*

George C. Scott a aimé *Hogan's Heroes*, et il m'a demandé de monter son premier film, *Rage*. Par la suite, j'ai rencontré Irvin Kershner, avec qui j'ai fait *Le Retour d'un homme nommé cheval*. A cette époque Spielberg avait besoin d'un monteur pour faire *Rencontres*, et Kershner m'a recommandé. J'ai rencontré Steven en jeans. Il a dit « Ça alors ! Il est fringué comme moi ! C'est super ! ». Nous nous sommes entendus à merveille et, une heure plus tard, j'avais le boulot. Je n'en reviens toujours pas !

Rencontres *a été modifié l'an passé, et il est ressorti sous le titre* Edition Spéciale. *Pourquoi avoir supprimé la scène de Neary sous la douche ? On dirait que la continuité de la première version a un peu disparu...*

Eh bien, cette scène appartenait à ce que nous appellions la partie creuse du film. S'il a été critiqué, c'est à cause de ces séquences où Richard Dreyfuss construit la montagne et entasse de la terre dans son living. Elles n'ont jamais été vraiment satisfaisantes. En revanche, la scène de la douche était une de mes préférées, parce qu'elle faisait progresser les rapports émotionnels entre lui et sa femme. J'ai donc supplié Steven de la conserver, mais toute cette partie devait être raccourcie. C'était comme un appendice, et nous devions avoir le plus de temps possible devant nous pour travailler sur les nouvelles scènes : le plan en fausse perspective du bateau échoué en plein désert, par exemple, et aussi la fin, qui a été allongée.

Pourquoi avez-vous modifié la fin ?

Au début, tous les astronautes montaient dans le vaisseau, et Neary restait sur le côté. Puis il regardait derrière lui, faisait un signe d'adieu et montait à son tour. Ceci ne se trouve dans aucune des deux versions. A la dernière minute, nous avons supprimé les astronautes, parce que nous voulions qu'il soit bien clair que Neary était le seul choisi par les habitants du vaisseau. Ensuite, pour la seconde version, on a tourné cette nouvelle fin. Il y avait là-dedans tout un aspect *Star Trek* que je n'aimais pas : très aseptisé, avec des décors trop sérieux et pas d'extra-terrestres, bref, ça ne rimait à rien. J'ai dit à Steven que je n'étais pas content de la scène et il en a tourné une autre : un panoramique qui cadre successivement Neary et les extra-terrestres (qui ont été ajoutés). Maintenant, à cause de ce plan, plusieurs personnes pensent que Neary se transforme en extra-terrestre, mais ce n'est pas ce que nous avons voulu dire.

Après Rencontres*, vous avez travaillé de nouveau avec Spielberg pour* 1941*, qui n'a pas remporté un succès comparable. Quels sont vos sentiments à l'égard de ce film ?*

Je sais qu'il n'a pas bien marché, mais je suis content que Steven l'ait fait. C'était vraiment une remarquable démonstration de savoir-faire avec très souvent, 4 ou 5 éléments différents par scène : fausses perspectives, transparences, maquettes, etc. tout cela mélangé. Ce qui n'allait pas, c'était l'histoire : il y avait trop de choses.

Participez-vous à la création des films que vous montez ?

Oui, totalement. Bien entendu, c'est le réalisateur qui fait le film, et il a les pleins pouvoirs, mais on peut pourtant apporter quelque chose de créatif. On doit faire des suggestions au réalisateur, pour pouvoir ajouter cette touche de rythme ou ce petit instant qui enrichira le film. Les réalisateurs ne vous bénissent jamais assez pour cela. Le cinéma est expérimental, et on doit essayer plusieurs possibilités différentes sans craindre de se lancer. Quand j'ai travaillé avec Steve, je lui ai dit de ne pas avoir peur de se tromper, parce que, sinon, je ne ferais jamais rien de bon. Pour l'aider, je devais être capable d'expérimenter, de lui donner certains choix. Finalement, j'ai participé à l'ensemble du film.

Quelle a été votre méthode de travail avec Steven Spielberg ? Suivez-vous aussi les storyboards ?

Pour Steve, le storyboard est sacré, mais pas pour moi. J'essaie seulement d'ajouter une certaine continuité à ce que Steven tourne. J'assemble la scène, puis je la lui montre afin qu'il l'analyse, et ensuite, nous en discutons. Il y a cent manières d'assembler une scène, mais un bon monteur doit aller directement aux 4 ou 5 meilleures solutions. Le choix final dépend très souvent de l'aspect de la scène par rapport à l'ensemble du film. Sur ces 4 ou 5 options, on peut avoir choisi la 3ᵉ au début et être obligé d'en prendre un autre plus tard, parce qu'elle fonctionne mieux par rapport au reste.

Est-ce que vous planifiez le montage de l'ensemble du film à l'avance ?

Oui. Je décompose tout le scénario sous forme de courbes dont chaque sommet correspond à un point culminant dans l'action. Grâce à cette méthode, on peut juger de la direction que le film va prendre. C'est très utile pour construire la structure dramatique. Je dois aussi tenir compte des consignes sur les séquences et essayer de répartir convenablement le temps.

Comment avez-vous construit Les Aventuriers de l'Arche Perdue *?*

Tous ceux qui l'ont vu disent que, dans *Les Aventuriers*, tout va très vite. Ça n'est vraiment pas le cas : il y a cette grande scène au début, puis beaucoup d'explications, de dialogue pendant 8 à 9 minutes, ce qui est très long. L'illusion est intéressante. Nous étions très préoccupés par cette scène dans la grande salle de l'assemblée, lorsque les agents du gouvernement expliquent sa mission à Indiana Jones. Elle était particulièrement longue, il y avait beaucoup de dialogues très compliqués, et nous avions peur qu'elle ne fonctionne pas. Finalement, elle a marché. Tout a été fait avec le système de courbes : il est impossible de n'avoir que des points forts sans temps de repos. Par exemple, à la fin de la poursuite en camion, nous avons inséré cette scène au port, où Marion et Indy partent, et nous ne



l'avons pas coupée. George Lucas, qui est convaincu qu'une scène ne doit jamais durer plus de 3 minutes, voulait la couper parce qu'elle ne faisait pas avancer l'histoire. Avec Steven, nous lui avons dit : « Nous avons besoin de cette partie. Il faut leur laisser du temps pour que le public puisse reprendre son souffle. ». Je pense qu'il s'agissait d'une bonne décision

Quel genre de relations entretenez-vous avec George Lucas ?

Nous nous entendons à merveille. Il est très sensible au montage, mais il ne penserait jamais à m'imposer ses idées. Il a plutôt tendance à me faire des suggestions pour que j'essaie de nouvelles choses, afin d'améliorer les scenes. Il a été tout simplement formidable, et, quand nous avons travaillé ensemble, c'était presque insupportable d'attendre le lendemain pour apporter tous les changements que nous avions imaginés et pour tout refaire. Travailler avec George Lucas et Steven Spielberg a vraiment été l'une des plus grandes expériences de ma vie !

Quelle a été la scène la plus difficile à monter dans Les Aventuriers *?*

C'était le combat sur l'aile volante, parce que, dans cette scène, nous n'avions pas de plans d'ensemble, et que tout devait être fait à l'aide de coupures ou de gros plans : l'orientation, les relations de cause à effet, et. Ainsi, j'avais 250 ou 260 morceaux de film, et je devais en faire un tout cohérent. Parfois, il y a 8 changements de plan à la suite, mais on ne les remarque pas parce qu'ils sont fluides et s'imbriquent dans l'action. Steven tourne de façon très efficace. Dans cette séquence, il y a pourtant une erreur flagrante, mais elle est très difficile à repérer, car nous avons utilisé la section la plus forte de la prise. Nous ne cherchons pas à caser l'intégralité des scènes, sinon elles perdraient leur pouvoir. Il y a aussi une erreur que j'ai commise dans une scène : j'ai utilisé deux fois le même plan d'Harrison Ford. D'habitude, je ne le fais jamais : j'aime varier les angles

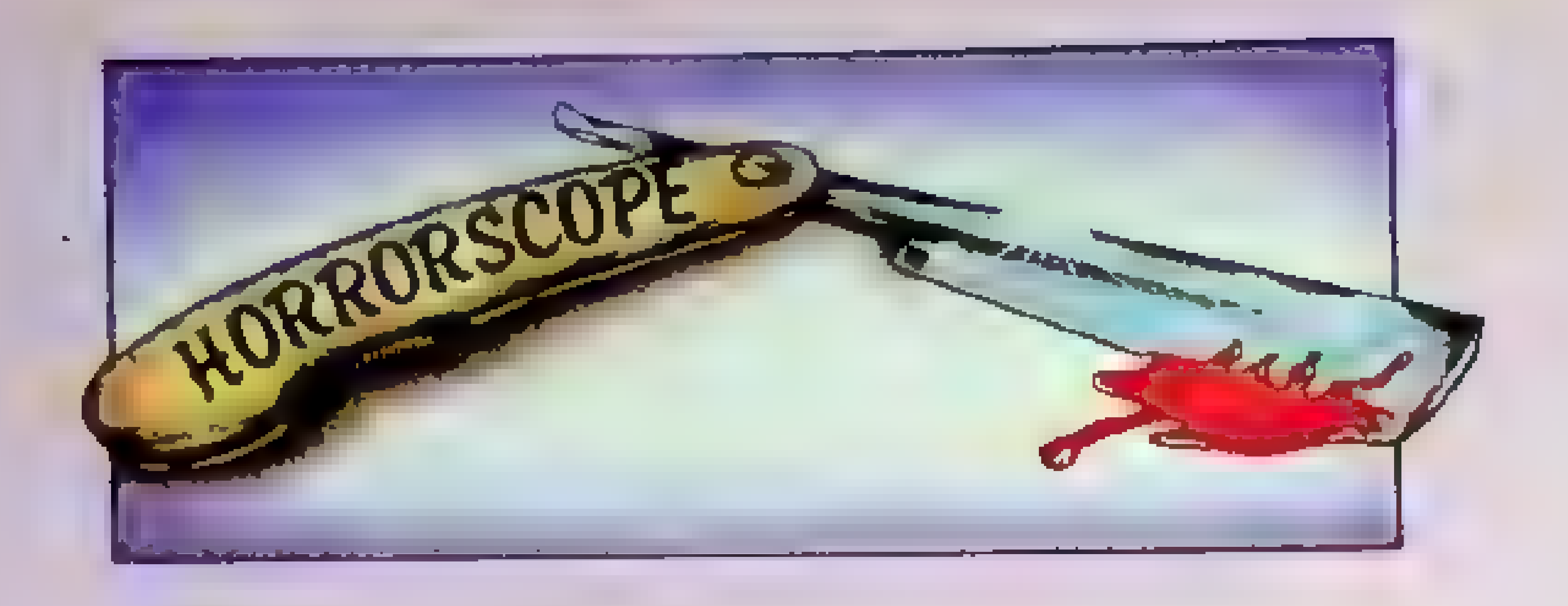
Pourriez-vous nous expliquer votre technique de montage, plus spécialement pour les scènes d'action ?

Cela ne se fait pas à partir de connaissances, on ne peut pas vraiment apprendre comment monter un film : on le fait par intuition, on sent ce qui fonctionne le mieux et on l'essaie. Il n'y a pas de règles, et il ne devrait pas y en avoir. Ce qui compte, c'est le meilleur impact d'une scène, ce qui produit le plus d'effet sur le public.
Dans *Hogan's Heroes*, il y avait des règles : pas de changement de plan sans dialogue, il ne fallait jamais sauter une plaisanterie (on devait rester sur la personne qui parlait, obtenir l'impact maximum, puis couper sur un plan de réaction pour les rires. On devait aussi utiliser les rires enregistrés, choisir le rire et sa durée). Mais, avec Steven, nous n'avons plus de règles. Nous avons utilisé tout ce qui pouvait frapper le spectateur. Dans *Poltergeist*, le nouveau film d'horreur de Tobe Hooper que Steven produit actuellement, il y a même une inversion directe : un jeune garçon glisse sur le plancher, directement vers la caméra, puis on passe à la même action, mais inversée. En théorie, ça ne peut pas être fait, mais c'est le genre de choses que nous faisons tout le temps.
Quand on monte une scene d'action, on doit tout prévoir à l'avance. En effet, il faut entre une image et demie et deux images à l'œil humain pour repérer une coupure dans l'action. Alors, si on arrive à tout faire correspondre parfaitement, elle aura l'air moins subite. Une image compte énormément, surtout pendant l'action : elle est vitale pour le rythme de la scène. En travaillant soigneusement, on peut arriver à mieux unifier la séquence, à lui donner plus de structure et davantage d'importance

Dans Les Aventuriers, *la scène du bar népalais est u autre grand moment, du point de vue action. Comment l'avez-vous construite ?*

Au départ, Steven l'avait tournée comme la scène de l'aile volante : rien que des fragments sans plan d'ensemble. Après l'avoir vue, George nous a suggéré d'en ajouter quelques-uns. Nous sommes donc revenus en arrière et

Suite page 61



Films sortis à l'étranger

Etats-Unis

The Beast Within
Réal. : Philippe Mora « Mony Prods » *Scén. :* Tom Holland. *Avec :* Bibi Besch, Paul Clemens, Meshach Tavlor, Luke Askew.
• Un homme surprend sa femme avec un autre : il tue son épouse et enferme son rival dans une cave où ce dernier devient, au terme de 17 années de captivité, une immonde bête feroce. Par venant à s'échapper il abuse d'une femme, laquelle va enfanter un monstre... Tel est le point de depart (excitant !) d'un film d'horreur percutant produit par Harvey Bernhard (la trilogie des **Malédiction**) et bénéficiant d'effets speciaux signes Tom Burman (**Phantom of the Paradise**, **Prophecy**, **La pluie du Diable**, **L'invasion des profanateurs**, **Soudain les monstres**, etc.)

Graduation
Real. : Herbert Nitke, « Graduation Prod. ». *Avec :* Farley Granger.
• Film d'horreur

Galaxy of Terror
(ex. Planet of Horrors)
Real. : Bruce Clark. « New World Pictures ». *Scen. :* Marc Siegler. *Avec :* Sid Haig, Erin Moran
• Egalement connue sous le titre **Mind Warp : An Infinity of Terror**, cette production Roger Corman est un mélange (comme **Alien**) d'horreur et de S.F. Les membres du vaisseau spatial Quest sont envoyes en mission sur la planete Morganthus afin de retrouver la trace du vaisseau Remus qui a cessé d'émettre depuis ce point de l'univers. L'équipage détecte sur la planète une présence indefinie mais le seul indice qui permette d'affirmer qu'une forme de vie se développa jadis à cet endroit de la galaxie se résume à une gigantesque pyramide. Pressentant que l'explication de la disparition du Remus se trouve à l'intérieur, l'équipage pénètre dans ce lieu étrange.

The Prowler
Réal. : Joseph Zito. *Avec :* Vicky Dawson, Christopher Goutman, Cindy Weintraub, Laurence Tierney.
• De retour du front, un homme surprend sa fiancee dans les bras d'un autre au cours d'une « party ». Quelques annees plus tard, les festivités ont a nouveau lieu et l'homme rode encore dans les parages
Si le scenario s'avère plus que conventionnel, les effets spéciaux quant a eux représentent le véritable attrait du film. Il faut dire qu'ils sont signes Tom Savini. On affirme déjà outre atlantique que ses « creations » atteignent un niveau egal à celles de **Zombi/Dawn of the Dead**

Saturday the 14 th
Real. : Howard B. Cohen. « New World Pictures ». *Scén. :* Howard B. Cohen *Avec :* Paula Prentiss, Richard Benjamin
• Produit par la femme de Roger Corman, ce film ressemble plus à une comédie d'épouvante qu'à une se quelle de **Vendredi 13.**
Le docteur Van Helsing vient en aide à une famille qui a hérité du malefique « Book of Evil » (le Livre du Mal). La situation qui n'était jusqu'alors guère brillante va carrement se degrader un « samedi 14 ».

Shock Treatment
Real. : Jim Sharman. « Lou Adler-Michael White Prod. ». *Scén. :* Richard O'Brien, Jim Sharman, Brian Thomson *Avec :* Jessica Harper, Cliff De Young, Richard O'Brien, Patricia Quinn.
• Suite attendue d'un film qui ne remporta pas au moment de sa sortie un succès foudroyant mais que tous les amateurs connaissent, et qui, depuis 6 ans, continue de faire salle comble dans le « midnight circuit »
Les « fans » de Brad et Janet Majors risquent cependant d'être quelque peu deçus par la sequelle, issue pourtant du même tandem Richard O'Brien - Jim Sharman, ou il est question du pouvoir de la télévision lorsque celle-ci en vient à dominer et regir le monde entier.

Student Bodies
Réal. : Mickey Rose. « Universal Southwest Cinema Inc. Prod. ». *Scen. :* Mickey Rose. *Avec :* Kristen Riter, Mattew Goldsby, Richard Brando
• Parodie intelligente et efficace dont le but est d'en finir une fois pour toutes avec ces films de psychopathes courant après des etudiantes en goguette Est-une référence d'ajouter que Mickey Rose, le réalisateur-scenariste, fut le co-auteur avec Woody Allen de **Tiger Lily (Woody Allen Number One)**, **Prends l'oseille et tire-toi** et **Bananas**

Tattoo
Réal. : Bob Brooks. *Avec :* Maud Adams, Bruce Dern
• Un homme ressent pour un mannequin un desir bien particulier : tatouer le corps de l'être qu'il aime. Cette obsession le conduira tout droit a la demence.

Hong-Kong/ Etats-Unis

Kung Fu Halloween
Réal. : Jack H. Harris. *Avec :* Ka Ling, Tien I
• La firme « New American », specialisee dans la distribution de films de karaté aux Etats-Unis, vient de faire preuve d'un bel opportunisme en sortant sa derniere acquisition au même moment que **Halloween II.** Deux sœurs, expertes en arts martiaux, vivent une nuit d'horreur lors d'un affrontement avec un gang de terroristes coreens

Hong-Kong

All the Wrong Clues
(For the Right Solution)
Real. : Hark Tsui. « A Cinema City and Film Co. Prod. ». *Scén. :* Raymond Wong. *Avec :* Lam, Teddy Robin, Kelly Yiv.
• Nouvel exercice de style du plus prometteur des réalisateurs de Hong-Kong qui mélange avec une aisance remarquable fantastique, mystère, réalisme et comedie.

Kill To Love
Real. : Tam Kav Ming. « A David and David Investment and Film Prod. » *Scén. :* Joyce Chan. *Avec :* Ching Hsia, Chung Cheung Lin, Chang Kuo Chu
• Un homme est appelé au chevet de sa jeune sœur par des étudiants, amis de celle-ci. Tous s'apercevront - trop tard helas - que c'est un dangereux malade mental...

Films terminés

Etats-Unis

Astral Factor
Réal. : John Florea. « Jordan/Lyon Prod. ». *Scén. :* Arthur Pierce. *Avec :* Robert Foxworth, Stephanie Powers, Elke Sommer
• Film de S.F. doté d'effets spéciaux optiques très sophistiqués réalisés par Peter Kuran et Robert Brown (**Effroi**).

Basket Case
Réal. : Frank Henenlotter.
• Film d'épouvante à petit budget que son producteur décrit comme la rencontre d'**Erasehead** avec **La nuit des morts-vivants**.
Du gore et de l'humour dans le plus pur style Herschell Gordon Lewis (**Blood Feast**, **2000 Maniacs**, **The Wizard of Gore**. .) : des frères siamois à la

recherche des médecins qui les ont « séparés » quelques années plus tôt.

Modern Problems
Réal. : Ken Shapiro. « 20 th Century Fox ». *Scén. :* Ken Shapiro, Tom Sheroman, Arthur Sellers. *Avec :* Chevy Chase, Patti d'Arbanville, Dabney Coleman.
• Un contrôleur du trafic aérien est sujet à de graves crises de télékinésie chaque fois que sa petite amie le rend jaloux !

TAG (The Assassination Game)
Réal. : Nick Castle. « Winner Entertainment Prods ». *Scén. :* Nick Castle *Avec :* Robert Carradine, Linda Hamilton.
• Le thème de ce « chiller » est basé sur un jeu auquel s'adonnent les étudiants d'un collège américain. La règle est simple : chaque participant est à la fois une « cible » ou un « tueur » en puissance. Il s'agit d'éliminer la victime qui nous a été préalablement désignée et de partir dès lors à la poursuite de la victime de votre propre victime... jusqu'à ce que la seule personne restant en jeu soit déclarée vainqueur. Seulement dans **TAG** quelqu'un a decidé d'appliquer une règle différente : jouer pour de *vrai*. Auteur du scénario, Nick Castle est également réalisateur. On a pu le voir en tant qu'acteur dans deux films de John Carpenter mais paradoxalement personne ne connaît son véritable visage. En effet, il interprétait « l'alien » de **L' Etoile noire (Dark Star)** ainsi que le tueur masqué d'**Halloween**.

Films en tournage

Etats-Unis

Brainstorm
Réal. : Douglas Trumbull. « MGM »

« The Other Hell » (Italie).



Avec : Christopher Walken, Nathalie Wood, Cliff Robertson, Louise Fletcher.
• Plus de 10 ans après **Silent Running**, Douglas Trumbull retourne à la mise en scène avec ce thriller de S.F. qui coûtera la coquette somme de $ 16.000.000. Nul besoin de préciser que le film sera riche en effets spéciaux ; ces derniers seront exécutés sous la direction du réalisateur lui-même, auteur de ceux de **2001...**, **Close Encounters...** et du prochain Ridley Scott, **Blade Runner**. A signaler également une éclatante distribution.

The Mutants
Réal. : Alan Holtzman. « New World Pictures ». *Avec :* Jesse Vint
• Film de S.F. produit par la compagnie Roger Corman qui possède un calendrier très chargé puisque sont prévus pour les mois à venir des films encore aux premiers stades de developpement : **Journey Beyond the Galaxy, Tales of Terror, Alaric the Avenger, Last Woman On Earth, Labyrinth, The Barbarian.**

Something Wicked This Way Comes
Réal. : Jack Clayton. « Walt Disney ». *Scén. :* Ray Bradbury. *Avec :* Jason Robards
• C'est Ray Bradbury qui adaptera son propre roman (20 ans après la sortie de celui-ci) pour une nouvelle production fantastique Walt Disney ($ 10.000.000) traitant cette fois-ci de rites sataniques. Georges Delerue, compositeur français installé aux Etats-Unis, en écrira la musique. Prochains Disney dont le tournage devrait débuter dès 82 : **Total Recall** par les créateurs d'**Alien** et de **Reincarnations** (Ronald Shussett et Dan O'Bannon) et **Trick or Treat**, comedie musicale fantastique

Star Trek II
Réal. : Nicholas Meyer. « Paramount ». *Scén. :* Jack Sowards, Sam Peeples, Harve Bennett. *Avec :* Leonard Nimoy, William Shatner.
• Le film le plus cher de toute l'histoire du cinéma aura sa suite... mais **Star Trek II** coûtera quelques $ 30 000.000 de moins que le n° 1, soit un budget de $ 10.000.000, ce qui est tout de même, avouons-le, fort appréciable. Paramount envisage de distribuer le film par le biais de la télévision sur le territoire americain, alors qu'une version cinéma de deux heures sera destinée au marché étranger. Les effets spéciaux seront confiés aux studios ILM (Industrial Light and Magic) basés en Californie du Nord et qui ont récemment travaillé sur **Les aventuriers de l'arche perdue** et **Dragonslayer**. Quant à la réalisation, Robert Wise cède la place à Nicholas Meyer **(C'était demain, Sherlock Holmes attaque l'Orient Express)** qui œuvra quelques années plus tôt pour Paramount mais dans un registre bien different puisqu'il fut chargé de la publicité de **Love Story**.

Italie

Lo squartatore (The Ripper)
Real. : Lucio Fulci « Fulvia Film ». *Avec :* Paolo Malco
• Lucio Fulci, qu'il n'est plus besoin de présenter, a commencé le 24 août dernier à Boston le tournage de son prochain film... un film d'horreur évidemment, basé sur une personnalité qui inspira déjà bon nombre de réalisateurs : l'étrangleur. Fulci a complètement transformé les scenarii désormais conventionnels qui servirent de modèles à ses prédécesseurs et a puisé son inspiration dans des faits divers récents parus dans la presse américaine. On a découvert l'existence d'un mal étrange qui frappe de sénilité précoce tous ceux qui l'ont contracté. Une soixantaine de cas ont été recensés dans le monde. Une personne victime de cette maladie peut, en moins de 6 mois, vieillir de 60 ans.
Ces faits troublants servent de point de départ au film : un homme d'une trentaine d'années réalise soudain qu'il a été frappé par ce terrible mal. La carence sexuelle découlant de son état l'amène à tuer une jeune femme, puis une autre, parsemant ainsi sa route de tragiques et sanglants épisodes. Les services de police, évidemment aux trousses du meurtrier, se heurtent à un handicap majeur puisqu'ils doivent rechercher un homme paraissant avoir 30 ans de plus que le véritable assassin... Violence, suspense, érotisme, sont les ingrédients d'une recette qui, comme le producteur Fabrizio De Angelis **(Zombi 2, Zombi Holocaust)**, a souvent fait ses preuves

Films en production

Etats-Unis

Iceman
Real. : John Irvin. « MGM ». *Scén. :* Chip Proser, d'après une histoire originale de John Drimmer.
• Ce thriller de science-fiction s'intéressant à la découverte dans l'Antartique de l'ancêtre de l'homme sera mis en images par le réalisateur du tout recent **Ghost Story** qui sortira pour Noël aux Etats-Unis

Lady Hawk
Réal. : Richard Donner ; « The Ladd Co. »
• Film de « fantasy » situé dans la France médiévale du XIV[e] siècle où une femme détient le pouvoir de se changer en faucon. Tournage en Tchécoslovaquie et aux studios de Pinewood.

Informations recueillies par **Gilles Polinien**

LES EFFETS SPECIAUX D'ALTERED STATES (AU-DELA DU REEL)

par Paul Mandell

Après avoir à peine survécu au traumatisme d'être passé successivement au travers de deux « major » studios, deux metteurs en scène, deux architectes-décorateurs, et deux équipes d'effets spéciaux (sans parler d'un éventail de concepts fluctuants et d'un auteur désavouant le projet), *Altered States* finit par émerger en excellente santé. Joe Alves, architecte-décorateur, et John Dykstra, superviseur d'effets spéciaux, nous parlent de leur participation dans la production avortée d'Arthur Penn. Puis Bran Ferren, coordinateur des effets visuels, Jordan Cronenwerth chef-opérateur, Richard McDonald, architecte-décorateur, et Robert Blalack, expert en effets optiques, donnent des détails sur la version regénérée de Ken Russel. Dick Smith, maquilleur, et Carl Fullerton, son assistant, qui furent emportés dans le maelstrom de la production du début à la fin, forment le lien du récit.

Dick Smith se prélasse dans son havre d'iniquité, le sous-sol transformé à la fois en atelier et en musée des horreurs, de sa modeste maison de Larchmont dans l'état de New York. Il est encadré par deux de ses chefs-d'œuvre macabres : un buste grimaçant de Linda Blair incarnant le démon vomissant de The Exorcist, *et un splendide moulage en caoutchouc de l'une des nombreuses têtes déformées portées sur William Hurt dans* Altered States, *intégral avec un œil de verre demesuré. Sur un fauteuil adjacent traînent les restes inachevés d'un corps en mousse construit par Smith pour son dernier projet,* Ghost Story. *Ces raffinements mis à part, la demeure est assez classique et ne sort pas de l'ordinaire. Smith, un homme allant droit au but et s'exprimant avec aisance, souvent qualifié de « fou de travail » a l'honneur d'être le véritable vétéran de* Altered States, *ayant pris part au projet de son commencement jusqu'au tournage de post-production. Bien que cette distinction puisse sembler indigne d'être remarquée, elle est en fait, rétrospectivement, un hommage à sa tenacité face à une instabilité de décision. Sans le faire exprès, le titre du film fait référence à l'aspect schizoïde de sa production, que l'on peut décrire d'une façon plus appropriée comme une fluctuation convulsive d'idées préfacée par un choc corrosif de personalités. Le temps est souvent à l'orage dans les milieux cinématographiques de Hollywood ; quand on songe que* Altered States *a mis à contribution deux « majors », deux metteurs en scène, et deux équipes d'effets spéciaux, tous avec des concepts totalement différents, c'est un miracle que le film ait finalement été tourné. La rubrique nécrologique des effets spéciaux pour* Altered States *est lourde, et les poubelles des salles de montage des Studios de Burbank allaient devenir insidieusement les tombeaux de quelques-unes des créations les plus spectaculaires de Dick Smith. Mais, en dernière analyse, il existe des moments dans le film où les effets de maquillage et optiques ont été mélangés pour obtenir un résultat qui transcende les deux techniques. Dans cette mesure,* Altered States *est réellement arrivé à quelque chose.*

Le roman de Paddy Chayefsky (son premier) fut immédiatement une source d'intérêt pour les producteurs Dan Melnick et Howard Gottfried, qui en achetèrent les droits avant la direction de la Columbia au printemps de 1978, peu après l'impression originale. L'histoire d'Edward Jessup, un jeune psychophysiologiste de Harvard qui altère sa conscience en s'immergeant dans un réservoir annihilant toute activité sensorielle, comme une matrice, et qui apprends qu'il lui est possible d'extérioriser ses hallucinations en combiant la solitude avec des drogues psychédéliques (et finalement par sa simple volonté à l'instar de Jekyll et Hyde), suggérait des possibilités infinies d'images cinématographiques fabuleuses. Chacun était parfaitement conscient que la science-fiction avait besoin d'une idée telle que celle-ci, et que tout film relié à la réalité aurait toutes les chances d'obtenir un succès gigantesque dans un marché saturé d'œuvres traitant uniquement de technologie spatiale.

Génèse,

Première Equipe et Concepts

Gottfried et Melnick se décidèrent à engager les meilleurs techniciens disponibles, tout en choisissant des nouveaux venus prometteurs pour les rôles principaux. Arthur Penn fut choisi pour la réalisation, avec un scénario de Chayefsky. Le premier choix de Gottfried pour un architecte-décorateur se porta sur Joe Alves, célèbre pour ses créations dans Jaws *et* Close Encounters of the Third Kind, *et Michael Butler était d'accord pour être directeur de la photographie. John Dykstra, qui venait de se voir attribuer un Oscar pour* Star Wars, *dirigeait les effets spéciaux. Et personne n'était plus désireux de s'associer avec Arthur Penn que Dick Smith, qui avait vieilli Dustin Hoffman de cent ans dans* Little Big Man *et travaillé bien des fois avec le réalisateur à l'époque de la télévision en direct dans le prestigieux studio de la NBC à Brooklyn. Si quelqu'un était en mesure de créer physiquement une mutation massive du système biologique de Jessup, c'était bien Smith...*
Après avoir conçu, co-produit et réalisé les scènes d'actions de Jaws II, *Joe Alves avait décidé de continuer dans la voie de la mise en scène, et s'était retrouvé dans la préproduction d'un projet,* The Weatherman, *quand le financement vint à manquer. Cinq mois plus tard, son agent le poussa à rencontrer Gottfried, Penn et Chayefsky à New York.*

J.A. : « Nous nous sommes tous rencontrés à Central Park, et nous avons déjeuné ensemble. Howard m'a fait une offre très intéressante, et Paddy était extrêmement amical à l'époque. J'ai donc commencé à m'occuper du film... Un bureau fut installé dans les locaux de la Columbia, et un autre à New York. Paddy venait à Los Angeles pour les réunions ».

Alves se mit à travailler avec John Dykstra, et devait s'occuper plus des effets visuels que des décors, tout ceci devant être ébauché sur le papier.

J.A. : « C'est pour cette raison qu'ils avaient besoin de moi dans le film : pour des idées de conception. Nous sommes allés vraiment très loin. Je suis resté cinq mois, et il



y avait beaucoup de concepts visuels... Nous avons fourni des centaines d'esquisses. Joe Hurley, un des deux dessinateurs de production, m'aidait, après que je l'aie entraîné à ma suite dans le projet pour lequel il était réticent au départ dans la mesure où il ne l'aimait absolument pas. Ironiquement, il est resté quand Ken Russel a repris en main la production, alors j'ai fini par m'en aller parce que je ne pouvais plus m'entendre avec Paddy Chayefsky. »

D'après Alves, les réunions dans les locaux de la Columbia étaient loin d'être banales.

J.A. : « On s'asseyait autour de cette table — Dan Melnick, Howard Gottfried, John Veitch (alors à la tête de la production de studio), Paddy, Arthur et Dick Smith — et on discutait de concepts artistiques avec tous ces *cadres*, ce qui me donnait une impression très étrange. »

John Dykstra leur trouve un intérêt non négligeable.

J.D. : « Nous surnommions ces réunions non stop « les bandes magnétiques d'*Altered States* » où, tous installés dans cette salle de conseil avec du café et des gâteaux, nous décortiquions tout le scénario, passant en revue les concepts visuels les uns après les autres. Arthur tenait à ce que ce dont il avait eu l'idée d'un point de vue dramatique soit interprété en images, lui permettant au moins de comprendre à quoi tout allait ressembler à défaut de savoir comment le réaliser. Tout a donc été transcrit en story-boards... La Columbia avait déjà un metteur en scène, ainsi que tous les gens nécessaires, y compris l'opérateur, alors que nous n'étions encore qu'en préproduction, et les avait payés pour qu'ils prennent part à toutes les décisions concernant le film... J'ai trouvé ça absolument merveilleux ! »

En fait, en raison du caractère exceptionnel de cet ensemble de préproduction, le temps passé à ces réunions contribua à l'effondrement initial du projet. On agitait des concepts en tous sens, on commandait à manger, on hochait la tête d'approbation, mais rien ne semblait se concrétiser.

J.A. : « John et moi proposions des idées. Ma propre conception de la scène du caisson était la régression de Jessup jusqu'à la création du temps, se transformant en énergie pure, ensuite en cristaux, puis en forme organique, et redevenant lui-même pour finir. Une sorte d'entente s'établissait entre Arthur, Dick Smith, John et moi-même. La semaine suivante, mes dessinateurs venaient à la réunion avec quelques ébauches. On discutait encore, on obtenait de nouvelles esquisses, et ainsi de suite... Nous essayions de concevoir des trucages différents dans la mesure où ils seraient intégrés à ce qui se passait au lieu de n'être que de simples effets. Je trouve que le film résultant comporte beaucoup d'effets *appliqués*, au lieu d'effets avec un concept : des images psychédéliques, plutôt que ce qui arrive à Jessup. John et moi tentions d'établir une sorte de méthodologie. A l'époque, les images étaient une considération secondaire ».

Joe Alves et John Dykstra firent une série de tests d'atmosphères contrôlées en utilisant le nitrogène liquide comme source de vapeur. Après avoir conçu et construit une pièce expérimentale sophistiquée renfermant un air saturé de fumée, ils essayèrent de projeter des images déformées sur des nuages de gaz pour arriver à un effet qui pourrait être obtenu en première génération. En même temps, Alves dessinait les décors de façon à y incorporer certains éléments pour amener les effets spéciaux physiques.

J.A. : « Nous tentions de créer certaines atmosphères, à la fois in vivo et en laboratoire. J'avais fait des expériences avec quelque chose pour *Close Encounters* que je voulais utiliser, ce que je n'ai finalement pas fait... J'avais pulvérisé des gélatines colorées afin de pouvoir les envoyer sur le plateau avec des conduits d'aération, et je les avais ensuite éclairées de façon à ce qu'elles clignotent d'une manière très bizarre. Toutefois, l'effet était physique : il n'était pas appliqué comme l'incorporation de petits points dans une image. Le résultat était spectral... Nous étions donc dans le même ordre d'idées pour *Altered States*, il fallait simplement s'ôter de l'esprit cette mentalité d'« appliqué ». Rien n'a un meilleur rendement que la réalité... Et si nous devions avoir recours aux effets appliqués, ce serait uniquement pour renforcer les moyens physiques. »

Dick Smith était à Larchmont quand on lui présenta le projet au téléphone.

D.S. : « Tout a commencé assez innocemment, comme d'habitude. Je ne me souviens pas qui m'a appelé, mais j'ai pris l'avion pour Los Angeles pour rencontrer Arthur Penn, Paddy et Howard Gottfried. On m'a donné un scénario, et après l'avoir lu, mon impression était que peu de maquillage était requis. Manifestement, il y avait un petit homme singe, ce qui ne me passionnait pas spécialement, parce qu'on en avait déjà fait auparavant... De plus, il y avait cette « taupe », comme Paddy la nommait, qui remontait le long de son bras. Nous en avons discuté, et il me semblait qu'un membre mécanique serait parfait.
Par la suite, Arthur nous dit qu'il était convaincu que les gigantesques transformations dans la pièce du caisson et les séquences du couloir ne devraient *pas* être exécutées avec des effets optiques, contrairement à ce que je *supposais*, mais nécessiteraient des moyens physiques. J'étais complètement déconcerté ! Pour moi, cela se traduisait par des costumes en caoutchouc... A priori, j'y étais opposé, dans la mesure où je craignais qu'ils ne marchent pas et se révèlent totalement hors de propos. En plus, je n'étais pas sûr de pouvoir fabriquer un costume dont je serais *satisfait...* »

De toute façon Arthur Penn était tellement décidé pour l'utilisation d'appliques en caoutchouc mousse et de postiches que Smith n'avait pas le choix.

D.S. : « Durant les premières réunions où on discutait de tous les effets, il m'a toujours été difficile de diriger des pensées de chacun sur ce qui allait *réellement* arriver, et comment allait être interprété le script de Paddy... Quand nous disions qu'une masse amorphe faisait ceci et cela, c'était très bien à l'oreille. Mais à *quoi* devait-elle effectivement ressembler, et comment devais-je la fabriquer ? De toute évidence, il y a des limites aux miracles qu'on peut accomplir avec du maquillage. Nous sommes arrivés *graduellement* au point où il fut décidé que la scène du caisson serait faite en grande partie avec des effets optiques — ce qui renvoyait la balle de mon camp dans celui de Dykstra — tandis que la séquence finale dans le couloir serait accomplie avec des transformations importantes, par le biais du maquillage, à la fois sur Blair Brown et William Hurt. Ce qui allait me faire créer toute une série de costumes pour l'ensemble du corps et de postiches. »

On se décida finalement pour le concept de la dernière scène par le biais d'un storyboard précis dessiné par Joe Hurley, pendant que les idées pour la séquence de l'explosion du caisson et les transmutations de Jessup dans le cours du récit continuaient à circuler dans la salle de conférence. Dick Smith se souvient de la fin imaginée par Penn et Hurley :

— « Arthur avait prévu que tout se passerait dans la chambre. Jessup commençait en déclarant « il est trop tard, Emily ». A ce moment, la taupe était supposée remonter le long de son bras, provoquant ainsi une succession de rides. Il lève son bras, qui se met à se déformer. Cela gagne son épaule, et Jessup se penche en arrière dans une position atroce. Son corps tout entier se contracte. Un bras s'enroule autour de sa tête, et commence à se cramponner et à s'amalgamer à sa joue gauche. L'autre bras rentre en contact avec le talon de son pied à l'aide de formations semblables à des muscles. A ce stade, l'apparence de Jessup ressemble à un bretzel monstrueux... Il s'affaisse ensuite sur les genoux. Ceci aurait été le costume n° 1. »

Dans l'étape suivante, Jessup se ratatine et se transforme en une créature déformée, courtaude. Dans ses dessins, Hurley la décrit comme une protubérance aux formes altérées avec une tête grotesque, le corps recouvert d'excrétions fossilisées, une jambe par-dessus l'épaule, et des mains et des pieds énormes. On aurait fait un trou dans le sol du plateau pour qu'un cascadeur puisse manipuler l'homme en mutation, à l'instar de la scène d'électrocution dans The Thing from Another World.

D.S. : « Le côté démentiel de l'affaire est que, lors d'une de mes conversations avec Arthur où j'étais opposé à ses concepts réalistes, le fait que Jessup ait seulement l'air *malade* me semblait très important ! Je voulais dire qu'il ne devrait ressembler à rien de grotesque qui puisse être identifié... que tout devrait être plus abstrait. Ce qui est quasiment impossible à accomplir quand on travaille avec du latex solide ! Je suis donc allé dans ma bibliothèque, j'ai pris mon édition de *The Elephant Man*, et déclaré : « Bon sang, Arthur, avec ce que tu me décris, on va arriver à quelque chose qui va ressembler à ce phénomène ». Je croyais qu'Arthur serait d'accord avec moi... mais il *adora* ce que je lui montrai. Il trouvait ça parfait. Par conséquent, Hurley commença à incorporer l'idée de « l'homme éléphant » dans les storyboards ».

Qu'arrive-t-il à Emily ? Bien que d'un grotesque moins écœurant que celui de Jessup, le supplice de sa transfiguration/restructuration, tel qu'il avait été conçu par Arthur Penn, ne lésinait pas sur les images bizarres. Ce qui ne facilitait aucunement la tâche de Dick Smith, à la fois rebuté et fasciné par l'idée toute entière.

D.S. : « D'une façon ou d'une autre, Emily était contaminée (Le film définitif « explique » ce fait dans une scène gratuite où ils se tiennent par la main, créée par Ken Russel, qui à ce stade, n'avait ni le temps, ni la patience de trouver autre chose. Cependant, les racines de « l'infection » d'Emily — grossièrement inexpliquées dans le roman de Chayefsky — prennent visuellement naissance dans une idée esquissée par Joe Alves pour la séquence du vortex qui, curieusement, se perdit en cours de route). Après être rentrée en contact avec Jessup dans la chambre, elle commence à se transformer. Tout d'abord, son bras se déforme d'une façon horrible... son visage fait de même. Il devait se transformer en quelque chose de concave, semblable à une cuvette, qui avait l'air *superbe* dans les storyboards, mais qu'il était impossible d'accomplir réellement. La caméra descendait ensuite, s'attardait sur ses seins dilatés et poursuivait jusqu'à son ventre, gonflé et brillant, qui finalement *explose*, l'enveloppant dans une boule de feu fantastique. En fait, j'avais commencé à manigancer un estomac qui grossirait et exploserait... A ce moment, les flammes devaient la consumer et la transformer en scorie fendue et carbonisée : une idée de Joe Hurley qui fut à l'origine du costume crevassé pour Emily recouvrant tout le corps. A partir de là, elle n'était plus en fait qu'un tas de cendres. Alors Jessup se débattait pour se constituer, et l'atteignait avant qu'elle ne disparaisse dans un amas hideux de débris ! Je ne désire pas jeter le discrédit sur les conceptions artistiques, mais toute l'idée me paraissait particulièrement compliquée. »

Un Sorcier du maquillage à l'ouvrage

Smith retourna dans son studio de Larchmont, loin de la foule en délire de la salle de réunion de la Columbia. Son premier acte fut de créer un bras mécanique avec la « taupe », qui n'était qu'une grosseur qui coulissait dans une glissière fabriquée dans le membre, et faisait une bosse sous l'épiderme en latex. La protubérance était manipulée à l'aide d'une baguette avec une poignée. Ses limitations pour Altered States étaient évidentes... Dans la mesure où il y aurait des plans montrant la taupe remontant le bras de Bill Hurt en plan général, Smith songea également à une autre technique consistant à apposer une peau de latex sur le membre réel de Hurt, et tirer la grosseur dessous avec un fil de nylon. Ce qui, également, serait un effet difficile à camoufler...
On avait besoin d'un système de vessies gonflables assez fines pour être cachées sous un épiderme de latex réaliste recouvrant un bras, un torse ou même un visage. Chaque vessie pouvait être alors gonflée séparément à la suite, créant ainsi un effet troublant de réalisme avec des rides en plus d'un simple gonflement. La difficulté résidait dans l'absence d'une technologie de vessies ultrafines. Pour le film de David Cronenberg They Came from Within, le spécialiste Joe Blasco avait en fait fixé des ballons sous une peau élastique qui se rattachait parfaitement sur la poitrine de l'acteur. En se servant d'une pompe à air hors-champ, on se contentait de gonfler les ballons. La nature graphique des rides corporelles d'avant la transmutation de Jessup exigeaient une méthodologie complètement différente.

D.S. : « La seule vessie dont je me sois servie auparavant était pour Linda Blair dans *The Exorcist*. Mais ce n'était rien du tout, juste de la routine. La technique à laquelle nous sommes parvenus dans *Altered States* est révolutionnaire d'un point de vue technique .. Quand nous nous sommes engagés dans le projet, nous nous sommes aperçus que le latex ordinaire, que *tout le monde* considérait comme le matériau dont on peut faire le plus facilement une vessie, était *inutilisable*. Nous avons essayé différentes méthodes : le trempage, le moulage, toutes les sortes de colle pour que les deux moitiés ne se séparent pas. Aucune n'était vraiment satisfaisante... En dépit de toutes les merveilleuses matières adhésives disponibles de nos jours, il n'existe aucune colle moderne qui puisse maintenir ensemble deux feuilles de latex sur les bords et résister à la pression de l'air quand on gonfle. Nous avions par conséquent découvert tout d'abord qu il nous était impossible de fabriquer une vessie en latex assez fine pour nos beso ns... On pouvait faire un *ballon*, mais ça ne marchait pas. Il nous fallait des vess es qui pouvaient épouser toute courbe du corps humain. On ne pouvait se permettre de les voir se recroquevil er ou se plier sous l'applique en latex : cela aurait été discernab e. »

Une grande part de la technologie finalement utilisée pour la réalisation des vessies est le fruit du travail de Carl Fuller ton, le bras droit de Dick Smith pour Altered States.

C.F. : « Quand j'ai débuté sur ce projet, j'avais peur, assez honnêtement, que nous ne parviendrions jamais à une méthode viable pour distendre la peau. »

Pourtant, la réponse vint pratiquement de l'arrière-cour de Dick Smith. Un voisin qui avait été enseignant en technique de moulage, avait découvert un produit vendu sous l'appellation « Smooth-On 724 ». Ce composé de polyuréthane, utilisé pour faire des moules flexibles dans les classes de sculpture, s'avéra extrêmement élastique et idéal pour la fabrication des vessies.

C.F. : « J'ai effectivement fait la plupart des vessies, et me su s mis à les améliorer à l'aide des conseils de Dick Smith. Sans sa confiance et son attitude calme, je n'y serais jama s parvenu... La techno ogie nécessaire est très onéreuse, et requiert plus qu'un seul point de vue pour fonctionner correctement. L'incroyable finesse d'un huitième de millimètre seulement de ce système de vessies n'est que l'une de ses qualités surprenantes, n'ajoutant effectivement aucune épaisseur à la peau. »

Dick Smith avait déjà réalisé un essai grossier de gonflement de poitrine, utilisant une vessie collée sur un sujet humain, camouflée sous une applique en mousse de latex et reliée à quatre soufflets de cheminée

D.S. : « Arthur l'avait aimé et perçu ses applications. Ce test avait été réalisé parce qu'au début de l'automne 78, il n'existait aucune trace concrète de ce que nous désirions... »

Cette technique de vessie ultra fine donne le jour à la « taupe » de Paddy Chayefsky, et permit des variations de rides en mouvement en nombre illimité, l'effet le plus efficace étant celui ou Jessup, allongé sur son lit, observe les fluctuations de sa poitrine toute entière. Ce trucage fut réalisé avec sept vessies collées sous l'applique pectorale de William Hurt, et gonflées en succession rapide.

D.S. : « Le premier essai était bien plus saisissant La prise de vue alors qu'il est allongé était plus ardue, dans la mesure où il était difficile d'obtenir un angle satisfaisant et de bien l'éclairer. Cet effet paraissait cent fois meilleur avec un sujet debout, mais nous n'y pouvons rien... Nous avions à notre disposition toutes sortes de vessies pour toutes sortes d endroits, et beaucoup n'ont jamais servi. Nous nous apprêtions à gonfler la tête, le front, la nuque et une joue de William Hurt. Ce n'est qu'une triste affaire d'occasions gâchées... »

Les spectateurs ont le souffle coupé par une grande part du travail de Dick Smith, ce qui ne peut que le réjouir bien qu'il ait été déçu par la manière dont a été filmé le gonflement du front de Jessup, à peine visible dans le miroir du bureau. La scène devait être plus démonstrative, d'autant plus que Dick Smith s'était arrangé, au prix de mille difficultés, pour camoufler à la perfection les tuyaux d'arrivée d'air dans la chevelure de Bill Hurt. (Le système de tubes pour gonfler le



torse et la « taupe » passait sous les aisselles de l'acteur jusqu'à un endroit en dehors du champ. Les appliques pour les joues et le front étaient collées à la peau à l'aide d'un adhésif spécial au silicone).
Blair Brown et William Hurt rendirent plusieurs fois visite à Dick Smith dans son studio de Larchmont pour subir en exclusivité le supplice angoissant du moulage de leur corps. C'était également une première pour Smith qui n'avait jamais travaillé sur une échelle aussi importante.

D.S. : « Ceci représentait un gigantesque bond en avant pour moi... Nous devions non seulement travailler à la conception artistique de costumes en mousse de latex englobant tout le corps, mais aussi découvrir les solutions à d'innombrables problèmes spécifiques. Au premier abord, ils semblaient insurmontables : séparer les vessies entre elles, réparer les fuites, créer des points d'accès plats dans la vessie, les vider de leur air rapidement et les regonfler les unes après les autres... et appliquer une plaque de latex sans ligne de raccord visible ! Ce qui nous força à fabriquer des moules flexibles en silicone, créant ainsi de nouveaux problèmes qui leur étaient propres. Nous avons été obligés de concevoir les costumes en plusieurs parties, et de disposer d'un four pouvant contenir des objets d'un mètre vingt de haut. Nous avons mis au point un noyau, non plus en plâtre, mais en mousse époxyde, qui éliminait ainsi les ennuis avec les fissures. Nous avons été également contraints de renforcer les moules négatifs en plâtre avec une armature d'aluminium afin d'obtenir une force sculpturale. Nous avons même dû inventer nos propres seringues à injection pour la mousse de latex : cinq en tout, avec une contenance de huit litres... »

Une fois la myriade de problèmes techniques effacée, Dick Smith et Carl Fullerton se consacrèrent corps et âme à Altered States... Le premier costume expérimental pour Jessup n'était qu'un monstre de fortune, constitué de deux bras bizarres et d'une tête dans une sorte d'enveloppe. Smith fit un certain nombre d'appliques, les agença ensemble, et fabriqua cette créature jusqu'à la ceinture, se servant d'un ami comme cobaye.

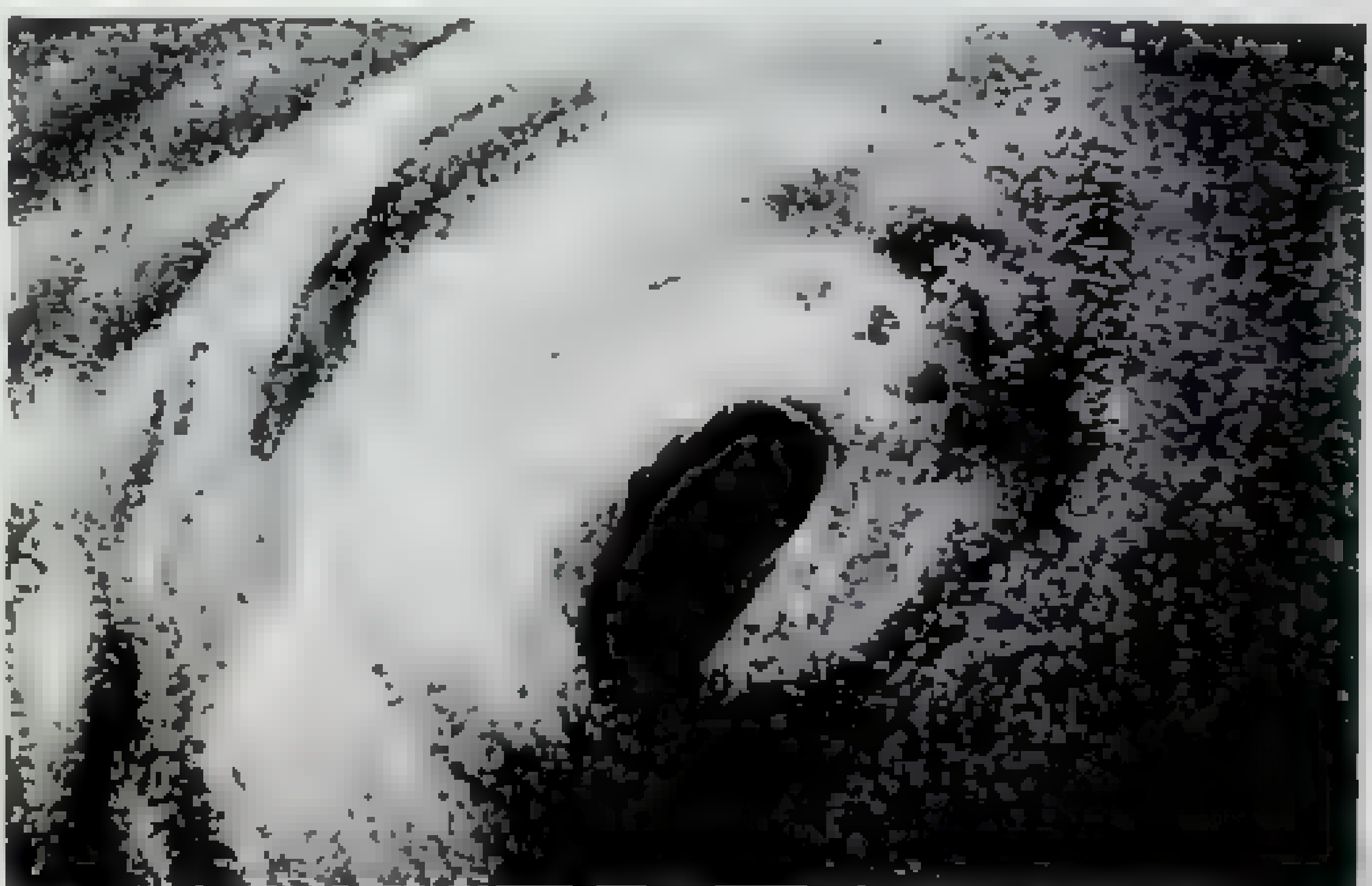
D.S. : « Le test a été tourné en 16 mm, histoire de faire sortir l'être dans le stade, et de pouvoir attacher un bras au talon avec une bandelette. »

Bien que la créature ait en fait été confectionnée à la va-vite, le scepticisme de Smith quant à l'utilisation de costumes en caoutchouc disparut peu à peu alors que l'essai en illustrait les possibilités...
Pendant ce temps, John Dykstra et Joe Alves engagèrent le sculpteur David Sosalla pour faire les prototypes des métamorphoses de Jessup pour orienter les travaux de Dick Smith. Mais Sosalla n'avait aucune connaissance des application pratiques en matière de maquillage.

D.S. : « Recevant ses ordres d'Arthur Penn, il refusait d'accepter facilement mon avis ou mes directives. Il façonnait ces statuettes sensationnelles (la première avec un bras attaché au talon, et ainsi de suite...), mais elles ne me servaient pas à grand chose. C'est un problème quand la personne qui doit accomplir ceci ne possède aucune notion de maquillage : les proportions sont spectaculaires, mais inexactes d'un point de vue anatomique. D'un certain point, les sculptures de Sosalla étaient réalistes, mais plutôt lourdes en ce qui concerne la musculature. Elles étaient pratiquement des caricatures à l'échelle de l'incroyable Hulk ! Si son travail avait été fidèlement transposé à la taille d'un être humain, les gens auraient eu des jambes comme des éléphants... Aussi grotesque que ça... Pour cette raison, quand nous avons fabriqué le costume original, il nous a fallu modifier cette conception pour la rendre plus conforme à la morphologie humaine. »

Face à ce problème, Smith fit ses propres figurines, tout en en ne dépassant pas les limites des idées d'Arthur Penn. Conçues à la hâte, elles ne servaient qu'en référence aux costumes, et n'étaient pas aussi détaillées que celles de Sosalla. Smith le déplora par la suite, dans la mesure où Penn était plus influencé par l'impact dramatique des statuettes que leur possibilité de réalisation. Quand cette tension commença à gêner son travail, Smith réussit à convaincre Sosalla de partir pour la côte Est. Cette manœuvre était surtout une mesure diplomatique : le sculpteur devait voir par lui-même les limitations de l'art du grimage avant que l'on puisse le persuader de modifier ses concepts. Pendant ce temps, on s'était décidé pour le costume a utiliser lorsque Jessup subit sa transformation la plus élaborée dans la chambre. Bil Hurt vint dans l'atelier de Dick Smith, et se prépara pour ce qui se rapproche le plus de la







momification instantanée. Smith ne pouvait songer sans crainte à la fabrication de ce moule de la partie supérieure du corps, puisqu'il était prévu que le bras droit de William Hurt passe au-dessus de sa tête pour que sa main aggrippe vigoureusement sa joue gauche... Le processus dût être mis au point et chorégraphié ..

D.S. : « En faisant des essais, nous avons estimé qu'il ne pourrait tenir dans cette position plus de cinq minutes. En temps normal, l'application d'un quelconque mélange de matériaux de moulage ordinaires requiert *au minimum* un quart d'heure. Et nous étions également en présence d'un moule en deux sections pour le devant et le derrière. Comment donc le faire en cinq minutes ? »

Smith le considère comme un petit triomphe de technologie et de technique.

D.S. : « Du plâtre a été mélangé avec du sel et de l'eau chaude, pour accélérer le temps de la prise, que nous avions estimé à quatre minutes. Deuxièmement, avec deux équipes de deux personnes — une devant, une derrière — nous avons enduit comme des fous Bill Hurt de vaseline, et introduit un grand tuyau en plastique dans sa bouche. Bien entendu, il avait un bonnet de bain sur la tête... Chacun dilua immédiatement le plâtre dans un seau, ce qui prit environ trente secondes. Ensuite, nous avions mis au point un système consistant à tremper de longues bandes de toile d'emballage dans le plâtre, et à les disposer le long de son bras droit, créant ainsi une ligne de séparation sur les côtes. Les deux parties étaient mises bout à bout, préfigurant les moitiés du moule.
Au signal, on immergeait avec frénésie des grands morceaux de toile, et on les *balançait* sur le visage et le corps de Bill... Tout fût terminé en deux minutes. Le pauvre type était *complètement* recouvert, et essayait de ne pas s'affoler. Après tout, se voir verser littéralement dessus des seaux de plâtre, tout en sachant que cela va se solidifier comme du béton, est une expérience traumatisante... De plus, si quelque chose avait mal tourné et que l'on soit dans l'impossibilité de le libérer, il aurait été gravement brûlé... Car quand le plâtre prend très rapidement, il produit très vite de la chaleur. Quoi qu'il en soit, nous avons pû le démouler en moins de cinq minutes... le résultat était probant, ce que je considère comme une victoire. »

*Une fois le moulage en latex fait, il fût relié à celui, réalisé auparavant, du reste du corps, le torse étant le point de connection.
Faire rentrer Hurt dans le costume était une autre histoire, demandant des modifications particulières. L'applique sur le pied où le bras factice est relié au talon consistait en une manche creuse reliée à la cheville, avec à l'intérieur, une poignée que Bill Hurt pouvait saisir dans cette position tordue. Une grande manchette se glissait ainsi sur son bras, imitant à la perfection l'applique qui s'y trouvait déjà. Il n'avait qu'à tenir, et quand cela devenait insupportable, il n'avait qu'à lâcher et se libérer... Ce qui, en comparaison, est simple par rapport au moulage complet de la moitié supérieure du corps. La fabrication d'une applique qui s'adapterait sur la tête de William Hurt, correspondrait au maquillage de son visage, et dans laquelle il pourrait insérer ou retirer son bras en une seconde, ne fût qu'un petit miracle d'ingénierie prosthétique.
Smith était pressé de montrer son ouvrage à Arthur Penn et Howard Gottfried qui, à cette époque, étaient de plus en plus sous pression alors que la date prévue pour le tournage se rapprochait. Joe Alves avait conçu l'intégralité des décors, et leur construction était quasiment achevée, mais les bandes d'Altered States continuaient de tourner, et lentement. On balançait toujours des idées de tous côtés comme des pommes de terre brûlantes, et on les rejetait souvent tout aussi rapidement. De loin, le scénario le plus complexe était celui concernant l'explosion de la pièce où se trouve le caisson, sa conception étant altérée pratiquement tous les jours. Les prémisses étaient suffisamment limpides : Jessup émerge des décombres, et commence à perdre son apparence humaine. Emily se précipite et essaie de le secourir à ses risques et périls. Problème : transcrire ceci en images. .
De longs moments furent passés pour discuter de la dissociation de Jessup en énergie cosmique et, en implosant, devenant un trou noir. Dans la mesure où ceci est un phénomène extraterrestre, l'idée était confuse et futile... Or, l'approche de la transmutation/reconstitution de Jessup était encore plus hasardeuse, ce dernier se transformant en une source effrayante d'énergie rayonnante. Au lieu de voir Emily [illegible] par la distorsion [illegible], il aurait été facile de conserver sa présence en suggérant la lueur que dégage Jessup de façon optique, momentanément surexposée par la lumière. Cette idée fut amplifiée jusqu'à ce qu'elle soit en contact avec Jessup, la caméra étant installée derrière elle comme elle se dirige vers le flamboiement. Son corps aurait « éclipsé le soleil » à l'instant où elle se rapprochait et le prenait dans ses bras. La lueur faiblissait alors, et Jessup se reconstituait dans son étreinte... Cette conception paraissait peu compliquée et réalisable, mais fut néanmoins abandonnée.
Joe Alves avait mis au point la scène du caisson.*

J.A. : « Après l'explosion, Emily était sensée faire physiquement partie du drame. C'était l'impression que j'avais quant à l'arrivée à maturation des divers stades d'évolution. Elle attrapait ces objets qui n'avaient aucune signification jusqu'à ce qu'ils deviennent organiques, qu'ils deviennent Jessup... Elle se décidait à franchir cette limite, à pénétrer dans son univers. Plus tard, dans la dernière scène, nous découvrions que cette expérience l'avait contaminée et que, pour cette raison, son corps se déformait et se modifiait. »

*Le projet de Dykstra, bien qu'il n'ait jamais été développé de façon tangible, mettait en scène les images spectrales de différentes parties du corps de Jessup flottant et planant aux alentours de la pièce du caisson, Emily étant prise dans une sorte de vide rempli de fantômes alors qu'elle s'efforçait d'aider Jessup à se « reassembler » par la force de son amour. Par conséquent, conjointement avec l'idée de Joe Alves, Dykstra mit au point un environnement surchargé de fumée, et fit des expériences avec des projections d'images sur des formations nuageuses (ou du moins simulées), le tout pour un montant assez élevé. La Columbia encouragea les travaux de Dykstra, mais s'en mordit les lèvres quant les coûts de préproduction commencèrent à augmenter.
Dick Smith se souvient d'autres suggestions excentriques.*

D.S. : « Après les effets mécaniques où le verre se brise, les tuyaux au plafond éclatent et les gens se retrouvent projetés contre les cages d'animaux dans le laboratoire, Jessup devait sortir de ces détritus cosmiques sous la forme de cristaux en expansion. Une permutation ultérieure le transformait en quelque chose ressemblant à une statue faite par Henry Moore. Une fois la boue effritée, la sculpture ressemblait alors à une enveloppe gélatineuse contenant la silhouette de Jessup dans ce qui donnait l'impression d'être un sac embrionnaire. Ceci me prit également au dépourvu, et me laissa pensif quand je me mis à considérer les problèmes de fabrication d'un ballon de caoutchouc géant que Bill Hurt aurait fait éclater de l'intérieur, et combien il aurait été risible d'assister à sa tentative pour déchirer le sac... Cela n'a jamais dépassé ce stade, Dieu merci !
Il me revient à l'esprit la fascination d'Arthur Penn pour « *Les Captifs* » de Michelange. L'image qu'il avait dans l'esprit — une forme humaine encore partiellement rattachée à la pierre — rappellait le principe d'une mouche prise dans un bloc d'ambre. Il désirait que Jessup se libère de cette façon... Mais le matériau résiduel le clouant au sol n'avait aucune signification pour moi. Une fois de plus, l'image qu'il décrivait rappellait vaguement une statue de Henry Moore. De là, provenait l'idée de Jessup avec un bras attaché à une cheville et essayant de se dégager avec des mouvements violents. Ce mode de pensée me semblait peu cohérent... Je ne suis pas d'accord avec l'attitude d'Arthur dans un tel cas, qui veut que tout ceci ne soit pas très important, et que l'on n'ait nul besoin d'être aussi logique. Je suis toujours troublé quand un film de science-fiction se déroge aux règles qu'il s'est établies, et rentre en contradiction avec quelque chose de normal dans le cours de l'intrigue. Devant l'idée des « *Captifs* » d'Arthur, ma première réaction serait : Quel est ce truc par terre ? Comment peut-il redevenir normal s'il abandonne la moitié de lui-même sous forme d'une pile de fragments divers ? J'ai tendance à pinailler comme ça. »

De retour à Larchmont, Smith filma un essai de 16 mm de son fils David portant le costume complet enfin achevé.

D.S. : « Quand il l'enfila, j'étais réservé... Cela ressemblait encore à un costume en caoutchouc. Cependant, j'ai été surpris de voir qu'il passait très bien à l'image. Nous avons enregistré sur la pellicule son reflet dans des plaques



de matière réfléchissante qui le déformaient quelque peu, mais pas autant qu'un miroir de fête foraine... C'était une idée qui m'était venue en cours de route, en droite ligne de la proposition que je faisais à tout le monde à l'occasion de ces réunions de production : « Bon sang, ne peut-on pas accomplir quelques distorsions optiques ? » Le test amena la preuve concluante... J'étais encore pessimiste quant au manque de mobilité de l'acteur dans ce « bretzel », mais j'étais alors convaincu du fonctionnement correct d'un costume en caoutchouc. »

Ken Russel rentre en scène

En même temps, une pagaille monstrueuse s'installait en Californie, la plupart des ennuis provenant de Paddy Chayefsky qui avait tendance à se disputer avec tout le monde et Joe Alves en particulier.

J.A. : « C'était un conflit d'autorités difficile. Paddy était l'auteur, mais il était aussi tout puissant. Si on accomplissait quelque chose, on profitait de son appui, mais il demeurait extrêmement sévère tant qu'il ne comprenait pas ce que l'on faisait. Il disait : « Où allez-vous dans cette direction ? » Et si on lui demandait : « Où voulez-vous que j'aille ? », il répondait : « Ne me posez pas la question. Je ne suis que l'auteur... ». Il y avait également un gros conflit entre New York et Los Angeles. Paddy *hait* Los Angeles. A la base, *Altered States* devait être filmé à New York avec des spécialistes locaux. Mais peu de gens là-bas ont l'habitude d'effets spéciaux. Une telle production est avant tout un produit de Los Angeles. »

(Curieusement, et bien qu'une poignee d'incrustations en « bluescreen » fut réalisée à Los Angeles, les effets optiques principaux ont été faits à Manhattan, les trucages par ordinateur à Long Island, et les maquillages ont été conçus et fabriqués à Larchmont — ce qui donne encore au titre une nouvelle signification cachee.)
La présence de Chayefsky dans les locaux de la Columbia était devenue irritante non seulement à cause de son arrogance, mais également par sa propension à l'obstination qui, dans son exigence d'une complete autonomie, ressemble pratiquement à un acte de sabotage.

J.A. : « Nous étions en desaccord sur l'interprétation des decors. Paddy avait écrit un scénario sur des gens vivant une existence très universitaire à Cambridge, à Beacon Hill. Mais il n'y était *jamais* allé... Pour faire mes esquisses, je me suis déplacé là-bas, et j'ai visité les appartements, les splendides hôtels particuliers. Paddy les voulait sordides, il me les fallait opulents et authentiques. Il était encore en train de faire *Marty*. Il désirait que tout paraisse sortir du Bronx. »

Chayefsky depassa les bornes lorsque son ingerence causa la disparition d'un projet complet d'effets spéciaux conçus par Joe Alves qu'il avait integré dans l'un des decors.

J.A. : « Le décor de l'appartement avait été construit comme un très long couloir et, comme il faisait un angle, avec des fenêtres au bout et sur les côtés. Elles étaient là pour des raisons très spécifiques : nous avions prévu des faisceaux de lumière matinale qui les traverseraient, et des distorsions se produisaient à partir de cet éclairage de première génération alors que Jessup pénétrait dans ces plaques de clarté et en ressortait. De cette façon, nous essayions de rendre les transitions un peu plus naturelles que des effets optiques surajoutés, dans la lignée du travail fabuleux accompli avec *The Elephant Man*.
Paddy est venu sur le plateau, et a fait supprimer les fenêtres par des menuisiers ! Sans même m'en parler, ou au réalisateur ! »

En l'espace de quelques semaines, la production d'Altered States s'écroula. Arthur Penn fut renvoyé, Joe Alves quitta de lui-même le film, suivi par Michael Butler, et on laissa finalement Dykstra s'en aller. De l'avis de beaucoup, Penn a été sanctionné pour avoir permis des dépenses jugées phé-



nomenales par la Columbia, une grande part ayant été engloutie dans l'élaboration des effets visuels tout en ne possédant rien de concret à montrer..

J.D. : « Je pense que si on considère le budget définitif du film, on s'aperçoit que Penn était tout simplement honnête sur ce que ça allait coûter. Je ne connais pas le chiffre exact, mais je peux certifier qu'il n'est pas très éloigné de celui qu'Arthur avait donné au départ »

De plus, certains déclarent que Penn n'a pas fait preuve de qualités de chef, et aurait dû montrer devantage d'autorité.

J.D. : « Bien entendu, j aurais aimé finir le fi m que nous avions entrepris. Nous étions parvenus à connaître Arthur, et réciproquement. Et en peu de temps, nous démontions les rouages de cette œuvre sans jamais l'avoir vue sur un écran. Nous avons été séduits par Arthur, tout comme il l'a été par nous, au point que tout est devenu plus une affaire de sentiments qu'un simple travail. Quand il est parti, ça a été dur à avaler... »

Toutefois, Dykstra fut l'un des derniers à quitter le projet puisque la Columbia était reliée par contrat aux équipements d'effets spéciaux, Apogee, qu'il dirigeait.

J.D. : « J'avais désiré m'en aller une semaine plus tôt, mais John Veitch savait ce que je faisais depuis *CE3K* et m'avait demandé de rester. Je pensais que Paddy serait retourné à New York et que l'on aurait pu terminer le film. Au lieu de ça, ils ont renvoyé le metteur en scène ! Personnellement, je crois qu'il leur fa lait un bouc émissaire, et Arthur était tout indiqué... Le plus drôle est que Paddy jugeait que nous prenions trop de libertés ; cela m'amuse qu'il ait été conduit à engager Ken Russel ! »

Ken Russel s'est vu confier le projet peu avant Noël, pratiquement un mois après que Penn ait reçu ses papiers de remerciements. Il rencontra Howard Gottfried à New York et fut le scénario. Le trouvant trop long, Russell commença à le condenser, y ajouta ses propres idées, et vit Chayefsky après pour l'élaguer encore plus.

D.S. : « Quand j'ai appris qu'Arthur était renvoyé et qu'on avait Ken Russel à la place, je me suis récrié devant Gottfried : « Il va *tout* changer ! On ne pourra absolument pas repartir à zéro et respecter les dates de tournage en janvier ! » Howard était optimiste. »

Naturellement, Russel a tout modifié.

Tempête dans un studio

Curieusement, la première modification fit revenir les priorités de maquillage au point que Dick Smith avait envisagé pour commencer. Russel était d'accord pour utiliser les costumes en caoutchouc, mais les trouvait plus appropriés pour la scène du caisson d'isolation, les effets optiques étant maintenant prévus pour la transformation dans la chambre, intitulée jusque-là la scène finale du couloir.

Toutefois, Dick Smith trouvait que le pesant costume, avec la main attachée au talon, était peu logique dans le cadre de sa nouvelle utilisation, pour ne pas dire qu'il ne servait plus à rien... Non seulement son état de mutation avancée semblait inopportun, mais de plus il serait quasiment impossible à quelqu'un de bouger en le portant dans un milieu aquatique. Il fit remarquer ce point à Russel, lequel fut d'accord. Et tous deux se mirent à inventer un scénario totalement nouveau pour le déroulement de l'action dans la pièce du caisson et les effets de maquillage. Russel chorégraphiait la

scène tandis que Smith la digérait, traduisant mentalement les descriptions verbales du metteur en scène en anomalies de latex.
Il était prévu que le caisson explose et se désintègre, la pièce est inondée, les acteurs principaux sont projetés par la force du choc, et Jessup disparaît avec les restes du compartiment d'isolation. Quand l'agitation dans le centre d'observation s'apaise, on aperçoit la première image de Jessup en mutation : un bras sortant de l'eau, faisant un geste suggérant l'impuissance. Le membre se flétrit, et disparaît dans l'élément liquide. Après une pause, une forme inquiétante émerge, se traînant vers la surface : la tête et le dos déformés de Jessup. Costume en caoutchouc numéro un. *Jessup continue à se démener jusqu'à ce qu'il se mette sur un genou. Son bras droit n'est qu'un moignon. Soudain, l'autre se dresse dans un mouvement frénétique en avant, hésitant, et agrippe le crâne de la main. A cet instant, cette dernière se fond à la tête. Jessup hurle.* Costume numéro deux. *Son corps se penche en arrière vers l'eau et, une fois de plus, se transforme en quelque chose de plus en plus déformé.* Costume numéro trois. *La main et le crâne sont devenus amorphes. Jessup crie, et sa bouche s'est agrandie jusqu'à des proportions énormes. Alors que le hurlement persiste, son corps tout entier se met à se transformer. Complètement basculé, son dos est presque parallèle à la surface de l'eau. La caméra se rapproche du visage et, comme elle prend de la vitesse, fait un zoom sur sa bouche gigantesque. Elle devient alors un trou noir, et la caméra descend dedans. Alors, comme Jessup semble perdu à jamais, Emily se fraie un chemin dans les débris et le sauve uniquement par le pouvoir de son amour.*
Quand le tournage débuta finalement fin mars 79, Dick Smith reçut l'ordre d'avoir ses trois costumes prêts à l'emploi au mois de mai. Il partit pour Larchmont pour le travail de sculpture le plus formidable de son existence.
Il commença par modeler trois modèles en plastilène d'une cinquantaine de centimètres, pour chaque mutation, exagérant peu à peu la musculature pour la transformer en renflements et rides convolutés (et finalement amorphes), tout en préservant les postures suggérées par Ken Russel. Ensuite, un moulage du corps de Bill Hurt fût fait, à partir duquel Smith sculpta les versions grandeur nature de ses figurines. Cette façon de travailler dura des mois, exigeant des cuves de masse de latex et des fours correspondants. La tête, le torse et les jambes furent moulés séparément ; la section pour le crâne se portait comme une capuche.

D.S. : « Les modifications de sculptures auxquelles j'ai abouti pour les trois costumes du caisson représentent quelque chose que je n'avais jamais réalisé auparavant. J'ai tenté de modeler l'impression de la dissolution de ce que j'appelle la « colle moléculaire » de la silhouette, de quelqu'un dont le corps se désagrège : pas un individu qui « fond » comme un morceau de cire, mais qui perd sa cohésion d'une façon métaphysique. Bien entendu, il y a une contradiction dans les termes, parce qu'on ne peut pas *réaliser* cela en trois dimensions. Mais le traitement de mes sculptures était plus impressionniste ou cubiste que véritablement anatomique. Je sens que ces modèles qui ont précédé les costumes, ainsi que ces derniers, font partie des meilleurs travaux que j'ai accomplis dans ce domaine. Carl Fullerton et moi travaillions dessus jour et nuit, prenant des photos de tout et les envoyant à Ken pour son approbation. »

Soudain, tout s'effondra une fois de plus. Citant le fait que les effets spéciaux avaient conduit le budget pour la production de douze à dix-neuf millions de dollars, la Columbia décida de laisser tomber complètement Altered States. *Dick Smith n'en fût même pas conscient d'abord...*

D.S. : « Je faisais mes sculptures à New York, et toute l'affaire était tenue secrète. De toute évidence, la Columbia avait passé un accord de principe avec le producteur Danny Melnick pour ne rien annoncer avant que Howard Gottfried ait l'occasion de tout revendre... Je savais qu'il se passait *quelque chose*, parce que Howard Gottfried n'arrêtait pas de me téléphoner et de me demander désespérément des photos de mon travail. J'ai donc pris mes trois études en plastilène pour le costume du caisson, dont j'ai fait des clichés en les plaçant devant un fond noir et en les éclairant de façon à susciter l'intérêt. Tout le monde délira dessus. On m'a dit par la suite que mes photos représentaient *tout* ce qu'ils avaient à montrer à la Warner pour revendre le film. »

Il est d'ailleurs triste de faire remarquer que deux des costumes conçus par Dick Smith ont été ensuite complètement oblitérés par les effets créés par ordinateur, et que le troisième a été coupé au montage.
*Dans la mesure où la Columbia et Warner Bros occupent le même lotissement dans les studios de Burbank, la reconstitution d'*Altered States *fût, toutes proportions gardées, peu compliquée.*
Néanmoins, tous les décors construits sous le régime d'Arthur Penn furent démolis, une perte d'argent regrettable et exorbitante, mais Ken Russel avait insisté sur ce point afin de tout recommencer à zéro. Bien que Joe Alves n'avait plus rien à voir avec Altered States, *il eut du mal à admettre la destruction des décors, et se retrouve en profond désaccord avec quelques-unes des nouvelles conceptions.*

J.A. : « Je désapprouve notamment celui du premier caisson avec une vitre... Mettre une ouverture dans un compartiment d'isolation est absurde : on a besoin d'une obscurité complète. J'avais dessiné la pièce originale avec le caisson conformément avec ce qui c'était vraiment passé dans le milieu des années 60, à l'époque où le budget fédéral pour les expériences d'isolation était élevé. En conséquence, le premier réservoir reflétait l'opulence. Par la suite, quand les crédits se sont raréfiés, les caissons devinrent du bricolage. Toute ma conception reposait sur la chronologie historique, mais la nouvelle direction n'arrivait pas à comprendre pourquoi la première pièce était aussi vaste et moderne. Ken Russel trouvait que mes décors rappellaient trop *2001*, et fit tout démolir, y compris la chambre... »

Pour tous ceux qui se demandaient si deux egos aussi monstrueux que Paddy Chayefsky et Ken Russel pourraient cohabiter longtemps, une réponse arriva à la fin de la première semaine de tournage. Russel déclara que Chayefsky s'était mis à râler quand le metteur en scène avait refusé de filmer un plan principal, et ergotait sur des détails aussi non-littéraires que la teinte de la peinture utilisée dans la chambre au caisson ou l'éclairage. Finalement, Russel s'est plaint à Gottfried, et ainsi que chacun l'a su immédiatement après, Chayefsky était de retour à New York en demandant ensuite que son nom soit ôté du générique en tant que scénariste pour être remplacé par le pseudonyme Sidney Aaron. La dissociation de Chayefsky du film donna à Russel plus d'espace pour respirer, et se traduisit, pour ceux qui étaient concernés, par un enfant terrible de moins sur le plateau.
Bran Ferren, un génie de l'électronique principalement connu pour ses effets de scène dynamiques à Broadway, fut choisi par Russel pour mettre un point final aux effets spéciaux. Il le jugeait indispensable au succès de la séquence de l'explosion du caisson. Jordan Cronenwerth, que Russel avait tout d'abord contacté pour éventuellement tourner Valentino, *fut nommé directeur de la photographie. Cependant, son atout majeur demeure Richard McDonald comme architecte-décorateur qui, avec le réalisateur, traça avec précision chaque image des hallucinations surréalistes de Jessup, représentant un des principaux intérêts du film. Les conceptions non conventionnelles, et parfois effacées, de McDonald pour des efforts comme* Marathon Man *et* The Day of the Locust, *faisaient de lui, aux yeux de Russell, une évidence pour* Altered States. *Tous deux partagent le même goût pour le bizarre et sont très anglais...*
Leur interprétation de la première hallucination de Jessup est en fait une décantation de la gigantesque ménagerie d'images écrites par Chayefsky dans son premier scénario, certaines d'entre elles, bien qu'étant extrêmement imaginatives, s'étant révélées impropres ou trop compliquées pour être filmées. Dans le script, on voit d'abord le bélier avec les sept yeux, la gorge tranchée. Et tandis que le sang tombe goutte à goutte en gros plan, l'image de l'animal disparaît, l'hémoglobine demeurant suspendue en l'air... De nombreuses visions de Chayefsky ont été réutilisées pour l'hallucination au Mexique : la plage blanche à la Dali, les vêtements rouges devenant blancs, suggérant le sang et la pureté. Et bien que l'on puisse aisément les attribuer à Russel, Chayefsky lui-même avait lourdement insisté sur les images du Christ en train de saigner, la tête coupée du bélier, les convulsions orgasmiques au cours des rapports sexuels... Une scène délicate dans le scénario montrait une fille superbe lavant une tunique biblique dans une flaque de sang, et malgré le trempage, le vêtement restait immaculé. Chayefsky avait mis ce montage en parallèle avec Jessup expulsé de l'utérus de sa mère : « La naissance doit être réaliste. Le fœtus suffoque, halète, hurle... L'objectif traverse le tissu vaginal. A voir avec Dykstra. »

Russel et McDonald réduisirent le tout à vingt pages, à partir des quarante-cinq complexes de Chayefsky... A l'aide de l'incrustration en « bluescreen », des poissons sont incorporés sur des nuages filmés avec un timer, et se déplaçant rapidement, pendant que Jessup flotte en isolation ; le bélier aux sept yeux devient la tête du Christ dans une adaptation zoomorphique en « bluescreen » du Christ de St Jean de Salvador Dali, et l'accouplement de Jessup et Emily, intégré dans un ciel rouge sang est entrecoupé de plans en macro et de visions fugitives d'une lumière brillante. La vision effrayante de Chayefsky d'une croix propulsée dans la poitrine du père mourrant de Jessup a été conservée, mais Russel a monté très rapidement ce genre d'images au lieu d'insister dessus comme c'était suggéré dans le scénario.

R.McD. : « Ce masque de chèvre a été fabriqué et engoncé sur la tête de quelqu'un qui fut placé devant un écran bleu minuscule (il ne dépassait pas les bords de la croix). Nous l'avons filmé en faisant un travelling, puis en inclinant la caméra vers le bas, afin que la silhouette sorte du cadre par le haut. La création de ce monstre à sept yeux demanda pas mal de temps, pour qu'il soit convaincant et donne l'impression de vous observer de son regard multiple.. C'était vraiment intéressant à tourner, et d arriver à ce que l'appareil de prises de vues soit en bonne position pour que l'on sente ses yeux dirigés sur soi... C'était une idée de Paddy dans le scénario, mais nous en avons inventé le contexte, la manière dont elle est utilisée. Ken Russel réinterprétant les pensée de Paddy pour le film. Notre propos était de donner à chaque chose une apparence tangible, par opposition à l'illusion, comme la séquence dans le désert où ils sont étendus nus tous les deux, et disparaissaient peu à peu, soufflés par le vent On peut réaliser cette scène avec des trucs (maintenant vous voyez quelque chose, l'instant d'après il n'y a plus rien...), mais nous voulions obtenir cette qualité organique pour que les gens voient qu'ils sont bien réduits au néant devant la caméra. Si ces moments du film ont du succès, c'est parce que Ken Russel a eu la patience de les tourner convenablement. »

La séquence au Mexique fut filmée près de Chihuahua, à un endroit nommé Copper Canyon. McDonald le vit comme un Stonehenge naturel, ou des formations rocheuses en forme de champignon jaillissent de nulle part. Quand l'équipe fut de retour à Burbank, il supervisa la construction de cinquante de ces roches faites en polystyrène.

R McD. : « Il n'y a pas d'interpénétration entre les plans en studio et le tournage en extérieurs : nous les avons maintenus distincts. A Mexico ont été filmées les scènes avec les Indiens récoltant les champignons sur le flanc de la colline, la séquence du début avec les formations rocheuses, et le dernier plan de Jessup s'éloignant à pied avec son compagnon. Tout le reste a été tourné sur le plateau 4. »

La seconde hallucination de Jessup est pls animée que la première : vingt-cinq images organiques se succèdent. Certains des tableaux les plus surréalistes du film font part intégrante de cette séquence... Alors que Jessup et Emily mangent avec sérénité de la glace au milieu d'un macrocosme de fleurs brillantes (scènes inspirées par les travaux « freudiens » de Dali et Magritte), Russel intercalle au montage des plans jurant avec ce qui précède, de boas constrictors et d'iguanes, d'images en rapport avec l'anxiété sexuelle. L'effet est dérangeant, ponctué par une tempête de sable obsédante. La tendance de Russel pour les images zoomorphiques ne peut être plus frappante qu'ici : la première vision d'Emily allongée sur le sable fait indiscutablement penser au Sphinx.
Les incrustations en « bluescreen » de cet épisode ont été supervisées par Peter Donen e Cinema Research à Los Angeles.

B.F. : « Cinema Research est comme Van der Veer : ils font une douzaine de films par an. Le seul moyen qu'on ait pour être *efficace* pour de telles transparences est de travailler de cette manière... »

Une grande part de ces plans sont uniques dans la mesure où, quand on peut discerner les délimitations des caches, elles ont tendance à être noires au lieu de bleues. Tout ceci saute à l'œil lors des deux premières hallucinations.
Russel utilisa un style tout à fait différent pour la troisième, essentiellement un montage de transition entre le Mexique et Cambridge. Dans celle-ci, Jessup semble avoir des visions de la damnation éternelle. En fait, son tableau ténébreux de pécheurs se tordant de douleur a été emprunté en totalité au film Dante's Inferno, inclus dans un conglomérat d'images mises en forme par Robert Blalack. Ce dernier, ayant reçu un Oscar pour ses incrustations en laboratoire dans Star Wars, fut engagé spécialement par Russel pour cette hallucination en particulier.

R B. : « Cette séquence n'apporte rien de nouveau si on considère la technique. Ce qui était le plus intéressant était en fait le *manque* de toute *préoccupation* pour la technique, du moins dans mes rapports avec Ken Russel. Il recherchait plus quelque chose en rapport avec un impact esthétique, ou une combination de chocs émotionnel et cérébral. La principale difficulté était donc de rendre les images exactes d'un point de vue symbolique, par opposition avec une nouvelle méthode pour faire voler un vaisseau spatial. »

Russel contacta Blaback en février 80, et demanda à le rencontrer.

R B. : « Nous sommes arrivés à un certain nombre d'images qui avaient l'air intéressantes. Sur une même bobine, il y avait des stock-shots de lave, d'éclairs, de pluie et d'autres phénomènes atmosphériques. Nous les avons passés au crible, et mis bout-à-bout cent quatre vingt images. Ken m'a alors laissé me débrouiller seul, et j'ai commencé à m'amuser avec ma propre collection. A ce point, *Dante's Inferno* ne faisait pas encore partie de cette séquence. Nous cherchions du côté de *Barrabas* un champ de croix, ainsi que dans un film avec des Croisés. Selon l'idée de base de cette scène, Jessup a des souvenirs génétiques, alors qu'il est en train de flipper, de toutes les batailles auxquelles ses ancêtres ont participé, et des souffrances qu'ils ont endurées. C'est un des niveaux que nous manipulions .. »

L'autre était en raport avec la fusion simultanée de plusieurs images dans l'esprit de Jessup, renvoyant à sa femme, les Indiens du Mexique, et une série de vues prises dans le film lui-même : des explosions célestes, et des nuages pris au timer

R.B. : « On jongla t avec diverses combinaisons qui semblaient fonctionner : cent vingt incrustations furent réalisées pour cette séquence. Parmi celles-ci, environ une trentaine marchaient effectivement, celles qui avaient beaucoup d'impact et de densité... Entre huit et dix semaines ont été nécessaires »

Blalack fit virer en rouge profond la pellicule en noir et blanc de Dante's Inferno, et ajouta un fond granuleux pour donner une impression de remous. Des images très différentes y ont été incorporées : des plans de lave, la tête de Jessup en train de gonfler, son visage explosant, des champs de crucifiés... Russel avait dans l'esprit de faire bouger ces scenes assez rapidement pour éviter toute intellectualisation inutile de ce qui n'était avant tout qu'une suite d images sans signification.

R.B. : « Tout se termine avec un panoramique d'un champ de croix Nous aimions beaucoup cette vue : elle est assez bizarre. Nous nous sommes amusés à mettre de la lave, des nuages filmés au timer, du feu, derrière... Ce qui finalement fonctionnait le mieux était un mouvement de lave ascendant sur une moitié du cache, et descendant sur l'autre. L'impact cinétique était idéal... »

Blalack s'occupa également de la séquence ou Jessup, voulant sortir de la salle de bain, ouvre la porte et voit un gouffre de lave. Richard McDonald avait entrepris la scène en installant une plaque de plexiglass dans le cadre de la porte, ainsi que du charbon de bois pilé en mouvement, peint en orange vif, et en éclairant le tout par en-dessous, avec de la vapeur se dégageant à l'arrière du décor. Les montagnes que l'on aperçoit dans le fond dans l'ouverture ont été sculptées dans du polystyrène. L'incrustation de Blalack est intercalée alors que Jessup regarde vers le bas.

R B. : « Ma participation fut uniquement un effort de collaboration avec Ken Russel. Ils m'ont vraiment amené à *créer* quelque chose, au lieu de faire simplement des effets optiques... En fait, travailler sur *Altered States* m'a donné plus de plaisir qu'aucun autre film auparavant. J'y étais très libre. »



Dick Smith et

l'aube de l'humanité

De retour à New York, Dick Smith tentait de jongler avec une demi-douzaine de problèmes de maquillage en même temps. Le scénario décrivait Jessup découvrant un chemin physiologique vers une conscience antérieure en quête de son moi primitif et des rudiments de création. Il émerge du caisson sous la forme d'un ramapithèque marchant à quatre pattes.
Ce type d'animal possède des traits ressemblant beaucoup à ceux d'un singe, mais Ken Russel désirait l'éviter... Quand il engagea Miguel Godreau, un danseur de ballet mexicain, il donna pour seules instructions à Smith « de lui donner l'air primitif ». Smith décida donc d'utiliser un minimum d'appliques pour le visage, et des dentiers les plus larges possible afin que les propres lèvres de l'artiste puissent être incorporées dans le maquillage final, ajoutant ainsi plus de mobilité à la bouche. A la demande de Russel, Smith fit les yeux de Godreau bleus, pour se conformer à ceux de Bill Hurt. Le grimage final se révéla bien plus humain que qiconque aurait pû le penser...
Dans la mesure où Smith et Fullerton étaient toujours occupés sur les costumes du caisson, on envoya les appliques sur la côte Ouest à Craig Reardon, qui les positionna sur Godreau avec l'assistance de Mike Hancock, le maquilleur normal du film. Quatre heures étaient nécessaires à chaque fois, puisqu'on devait également appliquer un maquillage compliqué pour la poitrine. Comme la créature était plus un singe hominien qu'un homme-singe normal, on décida de coller la fourrure directement sur chaque partie du corps de Godreau (Smith avait tout d'abord eu l'idée de costumes à fermeture Eclair, semblables à ceux fabriqués par Stuart Freeborn pour 2001, mais se rendit compte de leur coût excessif et de leurs limitations au point de vue mouvements). On collait tout d'abord des poils de yack sur une silhouette grandeur nature, que l'on appliquait par la suite sur l'acteur par plaques... Pour améliorer l'authenticité, elles étaient posées en suivant la direction naturelle des poils du corps.
Les séquences où Godreau court dans les ruelles, et celles où il est poursuivi par des chiens, ont été tournées dans l'arrière cour des studios de Burbank, mais le scénario avait prévu que l'alter ego de Jessup s'échappe dans le zoo Van Buren de Boston. Smith avança l'idée du zoo du Bronx, qui était bien plus près de son studio de Larchmont.

C.F. : « Nous nous trouvions sur les endroits de passages des éléphants. Il y en avait environ une demi-douzaine... Miguel était sensé sauter par-dessus la barrière, et s'abreuver à leur point d'eau, se frayant un chemin entre eux pour se retrouver devant. Après de nombreuses prises, ils décidèrent d'avoir un peu plus d'excitation du côté des éléphants qui s'ennuyaient ferme et paraissaient lents. Ils ne donnaient pas la représentation que, du moins je le suppose, Ken Russel aurait désiré. De toute façon, les entraîneurs firent quelque chose pour les agiter, et les éléphants se mirent en mouvement... très rapidement. Le pauvre Miguel n'arrivait qu'à leurs genoux, mais se comporta de manière splendide, comme un animal sauvage, et il se fraya un chemin. Quand tout fut à nouveau parfaitement maîtrisé, il redevint humain et hurla : « Oublions tout ça C'est la dernière prise ! » Il avait presque été piétiné... »

Une partie du flashback psychédélique de Jessup nécessitait une séquence dans la douche où il s'aperçoit que ses pieds se sont transformés en ceux de son moi simiesque. Le déroulement de l'action voulait que ses orteils remuent.

D.S : « Au début, ce n'était que le pied de William Hurt avec beaucoup de fourrure dessus : c'était horrible. D'une part, même le maquillage ne pouvait le faire ressembler à quelque chose de primitif du fait de sa forme élancée et athlétique. En plus, les poils collés se redressaient sous l'action de l'eau et, l'un dans l'autre, l'effet était lamentable... Ken déclara qu'il retournerai ça un de ces jours, et je lui répondis que je trouverai un moyen pour rendre la fourrure imperméable. Au fur et à mesure que le temps passait, tout ceci m'irritait. Une nuit, alors que j'enlevais mes chaussettes pour aller me coucher, j'eus soudain une idée Je me suis rendu compte qu'un gorille avait le pied comme une main, avec un doigt préhensile. J'ai donc mis ma main sous mon pied, avec le pouce à l'extérieur près du gros orteil. Si je fixais un appendice en forme de pouce sur le pied de Bill, il aurait davantage l'air de celui d'un singe, et la présence de six orteils ne serait même pas remarquée.. Pourquoi ne pas essayer ? Je fis une maquette, et elle sembla bonne. Ensuite, je fabriquai un orteil en caoutchouc conjointement avec les autres appliques qui se glissaient sur lepied de Bill. Je le collais et mis de la laque jusqu'à outrance sur les poils. Et toute ceci paraissait encore bien meilleur... C'était assez mignon, et tout le monde fut amusé quand il arriva dans le studio avec sa démarche curieuse. »

(Traduit de l'américain par Dominique Monrocq)

(Suite dans notre prochain numéro)

ACTUALITE MUSICALE

A l'honneur : Miklós Rózsa

Cette fois encore, le Maître nous revient avec pas moins de trois disques, dont un enchantera tout particulièrement les amateurs de grande musique de film : **Eye of the Needle** (*L'arme à l'œil*, Varèse STV 81133) partition brillante — et ô combien brillamment dirigée par le compositeur, à la tête de l'orchestre symphonique de Nuremberg ! - dans la grande tradition de celui qui ne cesse de s'affirmer, avec chaque nouvelle partition, comme le plus grand compositeur de Hollywood. La complexité de l'orchestration, la vivacité des tempi, la jeunesse de l'écriture musicale, le brio des séquences d'action, d'une architecture dramatique toujours parfaite, les généreux élans des thèmes : tout est là pour nous entraîner dès les premières notes dans une partition conçue comme une symphonie, et qui nous tient en haleine jusqu'aux dernières mesures. Et si l'on n'a guère de mal à reconnaître ici ou là le compositeur de *Sinbad* de *Providence* ou de *C'était demain*, nous renouons surtout avec l'esprit des thrillers des années 40-50 : le love theme, enfermé dans le thème du personnage principal au sein d'un générique d'un shcéma typique de Rózsa (cf les génériques du *Cid*, ou de *Ben-Hur*, ce dernier compliquant le procédé avec l'enchaînement Christ — Ben-Hur — Love theme — Ben-Hur — Christ) n'est pas sans présenter une forte parenté avec la mélodie qui clôt le finale de *Asphalt Jungle*. Mais entre temps sont passés d'autres films, et on ne s'étonnera pas, par exemple, de retrouver dans Escape - un des sommets du disque ! - des orchestrations, une progression, un schéma évoquant une combinaison, par moments, de Dangerous Drive et Pursuit, dans *C'était demain*. *Eye of the Needle* est de ces partitions de films, de plus en plus rares, qui se prêtent à une analyse détaillée : toutes les passions des personnages, tous leurs drames, leurs angoisses et leurs luttes, sont ici traduits avec beaucoup de justesse, et avec un lyrisme qui bien souvent transcende l'image, lui donne son sens profond, et s'allie véritablement à elle pour exprimer tout son poids d'émotion - mieux parfois que les seuls éléments visuels. Un des tours de force de cette partition est sans nul doute, à cet égard, Repulsion, qui, par de puissants effets des cordes, des cuivres et des percussions accompagne - en rupture apparamment totale avec l'image - la dernière scène d'amour : tourmentée à l'extrême, d'une violence paroxystique, la musique traduit, derrière les étreintes des deux personnages, l'angoisse et la répulsion de l'héroïne qui, cherchant à cacher ses intentions de fuite, se donne à un homme qu'elle aime, certes, mais dont elle vient de découvrir qu'il est l'assassin de son mari. Quelques autres moments de tendresse auront donné lieu à des développements (Love scene et surtout Love Theme) dont la passion, les chaudes variations et les accents passagèrement nostalgiques, ajoutent à la sensualité de l'image sans jamais tomber dans la moindre mièvrerie. On notera ailleurs un autre trait, pourtant discret, du caractère serré de la construction dramatique, avec la reprise du thème accompagnant le départ des jeunes mariés en voyage de noces, au début du film (English Wedding), mais cette fois sur un ton triste au rythme angoissé, lorsque le personnage masculin, qui a tué le mari, lit une histoire à l'enfant de la jeune femme pour le faire s'endormir (The Broken Heart) : cette séquence précède directement celle où elle se donne à lui à contre-cœur. La similitude entre les deux scènes n'est pas évidente, sauf si l'on se rappelle que ce départ en voyage de noces a été brutalement interrompu par un tragique accident de voiture qui a brisé la vie du couple en faisant du mari un infirme. Les deux scènes ont alors en commun le fait qu'elles marquent toutes deux le début d'une brisure sentimentale dans l'esprit de l'héroïne, avec les deux seuls hommes qu'elle a visiblement aimé dans sa vie : peut-être, lors de la seconde scène, se souvient-elle comment, quatre ans auparavant, son amour avait déjà été aussi injustement brisé en plein bonheur, toutes choses que sait nous dire la musique quand les personnages, eux, se taisent.

Est-il besoin de mentionner après tout l'étonnante virtuosité d'extraits comme The Fight, Frantic Drive, ou la fin (Retribution) qui est une des plus tragiques conçues par Rózsa (avec, bien sûr, *A Time in Love*, son chef-d'œuvre peut-être en la matière) ? L'ensemble se clôt sur un Epilogue/Finale digne de toute la partition et des meilleurs élans du compositeur.

Un disque Citadel (CT-MR 4) permet de retrouver les musiques, de *Dark Waters* de *Time out of Mind*, et de *The Killers*. C'est du très bon Rózsa, certes, mais malheureusement dans l'enregistrement original : la qualité technique laisse à désirer, faisant de l'enregistrement un disque avant tout de collection.

Médaillon (ML 311) vient enfin de sortir un enregistrement des fameux *12 Short Choruses from Ben-Hur and King of Kings* sous le titre : **King of Kings, The Story of Christien song, by Miklós Rózsa.** Ceux qui connaissaient les deux partitions redécouvriront les principaux thèmes pour chœurs, mais purifiés, gagnant en foi et en chaleur par suite de la seule présence des chœurs a cappella, que souligne discrètement l'orgue. Certaines mesures s'élèvent vers le sublime, et deux thèmes purement orchestraux dans les films, trouvent ici un nouvel achèvement dans leur version chorale : The Way of the Cross (*King of Kings*) et surtout le Mother's Love de *Ben-Hur*, dans lequel le jeu des voix masculines et féminines atteint un caractère poignant d'une rare intensité. C'est grand et magnifique dans la simplicité : mais n'est-ce pas, par là même, la traduction d'une des aspirations chrétiennes les plus élevées ?

Le retour de James Bond

For your Eyes Only (LBG 30337, importé par Pathé Marconi sous la référence PM 281. L'édition française, par Pathé, est attendue en même temps que la sortie du film).

La surprise de l'été a bien entendu été la composition du dernier James Bond par Bill Conti : non seulement parce que ce n'est peut-être pas à lui qu'on eût en premier pensé pour ce film, mais surtout parce qu'il apporte une nouvelle preuve de sa faculté d'adaptation à tous les styles et de la qualité qu'on peut en attendre. *For Your Eyes Only* s'inscrit parfaitement dans la lignée des précédentes musiques de la série et ne déçoit aucunement. Plus peut-être que Marvin Hamlisch, Conti a su se plier à ce style - ce qui éclate manifestement dès la chanson générique - sans pour autant se départir du sien. Et l'on n'aura aucun mal à reconnaître par instants des accents de Ice Castels ou Rocky en particulier. Le thème principal à la sensualité voulue pour créer d'emblée l'atmophère légendaire qui entoure le héros, aussi bien dans la chanson (rehaussée par la voix chaude de Sheena Easton) que dans sa version orchestrale. Les airs dramatiques, quant à eux, sont efficaces (Melina's Revenge ou St Cyril's Monastery) et soutiennent sans mal la comparaison avec ce que sait faire le spécialiste et créateur du genre, John Barry. C'est dire que cette composition de Conti pour *For Your Eyes Only* est selon nous en tout point intéressante et mérite d'entrer dans la collection de tous ceux qui apprécient la bonne musique et ce style de film.

Peu de choses à dire en revanche d'un disque paru sous le titre « Musique figurant dans le film Excalibur » et autres sélections, sous une pochette portant une des affiches du film : sorti de Wagner et de Carl Orff, il ne reste pas grand chose du film, en particulier pas une seule mesure de la musique de Travor Jones. Sans commentaire.

Le coin des enfants...

La firme Adès, spécialisée dans les enregistrement pour la jeunesse, nous offre un très intéressant **Trou noir** (ST 3821 F), raconté par Robert Hossein, et interprété par huit comédiens, sur la musique de John Barry. Ce disque reproduit fidèlement, en près de trois quarts d'heure d'écoute, l'essentiel du film, le scénario en particulier ; c'est dire que les enfants ne pourront qu'y éprouver la plus grande des joies, un minimum de souvenirs leur permettant de revivre visuellement le film lui-même, qui est respecté jusque dans l'accent très marqué du Pr Reinhardt. Les bruitages, de qualité, sont conformes à ceux du film, et les dialogues, par moments, ne manquent pas d'humour. Et les auteurs du disque ont eu l'intelligence d'employer la musique telle qu'elle y apparaît dans le film. En un mot, il y a dans cet enregistrement un sens de la mise en scène qui se rencontre rarement dans les enregistrements destinés à la jeunesse. Les idées restent ce qu'elles sont, mais la qualité « professionnelle » est indéniable. C'est du bon travail, habile et efficace. Ajoutons à ces nombreuses qualités la présentation, sous la forme d'un luxueux album de 20 pages, illustré de 32 photos en couleur du film, et reproduisant par ailleurs in-extenso le texte du disque. Quand on veut prendre les enfants pour autre chose que des amateurs en herbe, cela mérite une louange particulière.

Très intéressant sur d'autres plans, **Superman de Krypton à la Terre** (PM 10 5) présente le récit de la fin de Krypton, de l'arrivée de Syperman sur Terre, de son enfance puis de ses premiers exploits, ainsi que de sa rencontre avec Lois Lane. Certes, qu'on ne s'attende pas à y retrouver le film (le premier !) aussi précisément que dans le disque précédent. Mais le canevas du récit est dans l'ensemble conservé et le texte (lu par François Chaumette et interprété par six comédiens) présente l'intérêt d'être l'œuvre de Victor Rosenberg, qui signe les bandes dessinées de Superman en France : on ne pouvait souhaiter mieux !

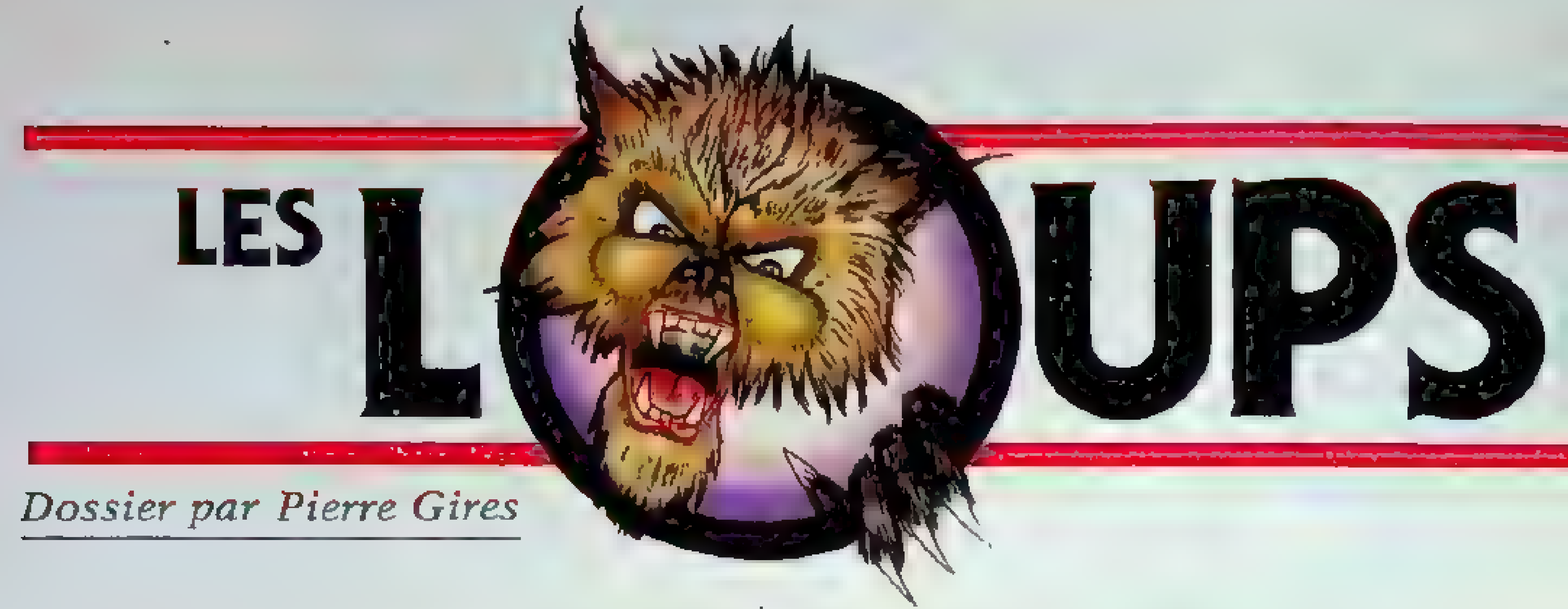
Enfin, **La bataille des planètes** rassemble dans un disque 30 cm (PM 10 514) deux aventures de la Force G, « Hold-up spatial » et « la lune de feu » programmée par le passé à la télévision.

Signalons pour finir, toujours chez Adès, dans le registre des 45 t et cette fois vraiment pour les petits, accompagnés en général de petits albums illustrés : encore et toujours **Le trou noir** (LLP 3817, raconté par Jean Topart, et qui n'est donc pas un pur abrégé du 30 cm), une brève adaptation de **La guerre des étoiles** (LLP 455 F), la chanson d'Albator, autre célébrité (Petit Ménestrel, 11042), une courte aventure du même personnage, accompagnée de la chanson (**Albator défie les Sylvidres**, Petit Ménestrel, ALB 194) et une autre de **La bataille des planètes** (Opération dinosaure, Petit Ménestrel, ALB 192) ainsi que les chansons et la musique dudit feuilleton sur disque Petit Ménestrel 11 033).

Bertrand Borie



CHOISISSEZ MIEUX VOS FILMS
Abonnez-vous à PREMIERE pour 109 F seulement au lieu de 120 F
PREMIERE LE MAGAZINE DU CINEMA
Dans "Premiere", vous retrouverez chaque mois vos vedettes preferees, les metteurs en scene que vous aimez, vous decouvrirez les nouveaux films en "Avant Premiere", vous participerez au tournage du prochain Lelouch, vous rencontrerez une Catherine Deneuve ou un Delon que vous ne soupçonniez pas, vous trouverez des fiches "special cinéma" qui vous permettront de vous constituer une véritable encyclopedie du cinema.
Pour choisir vos films sans vous tromper !
Grâce à Premiere vous saurez quel film aller voir et quel film éviter : un panorama mensuel des nouveautes du grand écran vous guidera dans vos choix.
Pour être sûr de ne pas manquer un seul numéro de Première, abonnez-vous aujourd'hui même !
Oui, pour être à la pointe de l'actualité cinématographique, vous devez absolument vous abonner à "Premiere" sans perdre un instant ! Vous recevrez ainsi votre magazine chez vous, chaque mois.
De plus, vous ne paierez pour votre abonnement que 109 F au lieu de 120 F, vous réaliserez donc une economie de 11 F sur le prix de vente au numero, soit un peu plus du prix d'un numero de "Premiere".
Alors, vite, remplissez le bulletin ci-dessous et postez-le aujourd'hui même !
SPECIAL FESTIVAL DE CANNES
ADJANI
MIOU MIOU
MONTAND DIT TOUT
BULLETIN D'ABONNEMENT
à remplir et à retourner avec votre paiement à
PREMIÈRE, ABONNEMENTS, 25, rue de Berri, 75388 PARIS CEDEX 08
OUI, je désire m'abonner à PREMIÈRE pour 12 numéros (un an) au prix de 109 F pour la France au lieu de 120 F, soit 11 F d'économie (Etranger : 134 F)
Ci-joint mon règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de PREMIÈRE
☐ Monsieur ☐ Madame ☐ Mademoiselle
Prénom ____ Nom ____
Adresse ____
N° ____ Rue ____
Ville ____
Code postal ____ Année de naissance 19____
Date limite 15 juillet 1982
CT 2 3 0 CC 3 1



Dossier par Pierre Gires

Garou (ou Garoul) : au Moyen-Age, personnage malfaisant qui, d'après la croyance populaire, errait la nuit, métamorphosé en loup

Lycanthropie : (du grec : lukos - le loup - et anthropos - l'homme -) : aliénation mentale dans laquelle le malade s'imagine être metamorphosé en loup

(Dictionnaire Quillet)

La metamorphose d'un être humain en animal est l'un des thèmes les plus exploités par le cinéma fantastique : à l'intérieur de ce thème, domine un personnage fabuleux, fascinant, éminemment « photogénique » dans le sens le plus sensationnel du terme, un personnage générateur d'effrois garantis, l'un des plus célebres du folklore, seulement dépassé en popularité par le monstre de Frankenstein et le vampire Dracula : c'est le lycanthrope, plus communement nommé : loup garou !

Légende ou réalité ? Qui oserait se prononcer avec certitude ? Toute legende n'a-t-elle pas son fond de verité ? De même que le vampirisme n'est pas un mythe mais a été seulement accommodé par l'imagination des romanciers puis des scénaristes, l'homme-loup relève de très antiques croyances populaires que l'on trouve deja dans certains manuscrits datant des premiers siecles de notre ère, et même bien anterieurement puisque des dessins prehistoriques ont représenté des êtres mi-hommes, mi-loups. A l'origine du personnage, il s agit avant tout d'une maladie mentale transformant l'être humain en un forcené véritablement enragé, que les Anciens, très superstitieux, comparaient alors à un loup, fauve jadis très répandu et très redoute dans toute l'Europe. Venue du lointain Moyen-Age, la légende prétend que le lycanthrope est un sorcier travesti en loup, parcourant nuitamment les campagnes en quête de proies. Dans cette époque d'obscurantisme, les sorciers etaient redoutes, pourchassés et brûles vifs lorsqu'on les capturait. Nombre d'entre eux périrent sur le bûcher sous l'accusation de lycanthropie, dont une véritable épidémie est historiquement signalée entre 1589 et 1610 dans notre bonne vieille France. En fait, le loup-garou n'était aux yeux de tous que l'une des manifestations du diable, et combattu comme tel. On pretendait même qu'il mangeait ses victimes, ce qui au fond, n'a rien que de très logique.

En resumé, les deux definitions du dictionnaire citees en exergue contiennent les deux aspects du problème : d'un côté, la legende, de l'autre la réalité. Toutes deux ont finalement été amalgamées pour créer un « monstre », la légende s'embellissant au cours des siècles, se mettant au goût du jour en précisant que la peau du loup-garou est à l'épreuve des balles, à moins que l'une d'elles n'ait été bénie dans la chapelle de Saint-Hubert, patron des chasseurs, ou que le tireur ne porte sur lui un trèfle à quatre feuilles. On rejoint ici la dualité Dieu-Démon qui préside au mythe vampirique, le vampire ne redoutant, outre le soleil, que la croix et l'eau benite. Plus récemment, on a donne à l'argent (le métal, pas la monnaie), le pouvoir précieux de detruire un loup-garou : seule, un projectile ou une lame en argent peut avoir raison d un loup-garou, mais c'est surtout le cinéma qui a utilisé cette hypothèse originale.

Contrairement à Frankenstein, à Dracula, à l homme invisible et au docteur Jekyll, le loup-garou n'a pas une référence littéraire réputee, bien que de nombreux auteurs, anciens ou contemporains, aient conte ses sinistres exploits, de Petrone à Roert Bloch en passant par Erckmann-Chatrian ou Guy de Maupassant. C'est pourtant chez un plus modeste écrivain, le romancier américain Jessie Douglas Kerruisch, que nous trouvons la plus saisissante description d'un visage humain en proie à une crise de lycanthropie : « Ses cheveux étaient hérisses, ses oreilles allongees et rejetees en arriere, sa levre superieure muée en un museau diabolique. La bouche, couverte de sang et de bave, était distendue et fendue jusque sur le côté. Les mâchoires proéminaient, les dents s'avançaient, prêtes à mordre, et dans la partie supérieure du visage, contractée et rapetissee, l'on ne voyait plus que les yeux flamboyants. Il avait l'air d'un loup fantastique, alliant à sa ferocité naturelle, la force d'un homme et la puissance d'un demon. » (1)

Ajoutons, pour compléter le tableau, que ce mal étrange est, parait-il, héréditaire et surtout contagieux. Celui qui a éte mordu par un loup-garou le devient à son tour (Dracula n a pas l'exclusivité de la proliferation). Il le sait et n'y peut rien, connaissant ainsi le tourment moral durant ses journées où il est normal et lucide. Le loup-garou est donc une victime de sa terrible condition monstrueuse : en cela, il rejoint son infortuné concurrent, la créature fabriquée par le docteur Frankenstein, elle aussi irresponsable de son triste et terrifiant état, alors que le docteur Jekyll, au contraire, est entièrement coupable des méfaits commis par mister Hyde, dont il ne peut plus se defaire mais qu'il a pourtant volontairement creé

Il était fatal qu'un tel personnage devienne un archétype du fantastique cinématographique, empruntant résolument les chemins de l'horreur, la crise de folie furieuse s'accompagnant obligatoirement à l'écran, d'une hideuse transformation physique curieusement semblable à celle du bon docteur Jekyll, mais se produisant sans inredients chimiques et toujours sous l influence de la pleine lune. Nous allons donc rencontrer aujourd'hui tous les lycanthropes lâches sur les écrans depuis plusieurs décades : ne soyons pas étonnes que le plus célèbre d'entre eux, un certain Larry Talbot, ait vu le jour dans les studios Universal, berceau de tous les grands monstres du répertoire.

Les loups-garous de l'Universal

Le tout premier loup-garou cinématographique est né en 1913, peu après la création de ce qui allait devenir Universal-City, temple hollywoodien que l'on peut aujourd hui partiellement visiter comme l'une des attractions les plus intéressantes qui attendent le bienheureux touriste-cinéphile sur le sol californien. C'est Henry Mac

(1) The Undying monstrer - Le monstre immortel

GAROUS à l'écran



Rae, futur prolifique producteur-réalisateur de serials, qui le mit en scène, s'inspirant d'une légende Navajo racontant que, cent ans après sa mort, la belle Watuma sort de sa tombe et, métamorphosée en loup, accomplit une vengeance meurtrière surles descendants de celui qui tua son amant. **The Werewolf** n° 1 était donc du sexe féminin, ce qui ne sera pas souvent le cas par la suite. Autre élément différent des classiques futurs loups-garous : c'et aussi une morte-vivante ; bref, ce n'est pas exactement un loup-garou, c'est surtout un zombie. En 1914, **The White Hunter** conte une autre légende indienne où cette fois, c'est un guerrier qui erre nuitamment sous la forme d'un loup blanc, les deux films ne faisant appel à aucune métamorphose et se contentant de faire évoluer de vrais loups devant la caméra. Perdus dans la nuit des temps, ces précurseurs contemporains de Méliès n'ont pas eu de descendants muets et il faudra attendre 1935 pour faire la connaissance du premier vrai loup-garou du septième art, issu bien entendu des mêmes studios Universal qui virent déjà naître le vampire Dracula, la créature du docteur Frankenstein, la momie Kharis et l'homme invisible.

Prévue dès 1932 pour le monstre-maison Boris Karloff, la production mettant en vedette le loup-garou ne fut finalement mise en chantier qu'en 1935 ; sans doute Karloff et James Whale d'abord pressentis ne furent-ils pas disponibles alors (c'était l'époque où ils tournaient **The Bride of**

Frankenstein), aussi Carl Laemmle, grand patron de l'Universal, désigna-t-il Henry Hull pour interpréter le rôle principal : cet acteur venait de fournir une remarquable prestation dans le rôle du forçat Megwich dans la première version parlante des **Grandes espérances** d'après Dickens réalisée par Stuart Walker. Et c'est justement à Stuart Walker que Laemmle confia la mise en scène de **The Werewolf of London (Le monstre de Londres)**, premier VRAI film de loup-garou, renforcé par la présence de Warner Oland, emprunté à la Fox où il battait tous les records de popularité en tant que Charlie Chan. L'importance historique de ce film exige que nous en détaillions le scénario.
L'action débute dans les montagnes du Thibet où le Docteur Glendon (H. Hull) recherche une fleur aux étranges propriétés : la mariphasa. Une nuit où la lune baigne les rochers de sa lumière diffuse, Glendon, abandonné par ses porteurs effrayés par une légende locale, trouve la fleur rarissime. Comme il s'agenouille pour la cueillir, une face de cauchemar émerge lentement d'un amas de rocs : des yeux luisants, des oreilles pointues, des crocs, de longs poils. Avec un hurlement, l'être bestial attaque Glendon qui réussit à lui asséner un terrible coup à la tête. L'agresseur s'enfuit mais Glendon constate qu'il a été mordu au bras par cet horrible inconnu.

Quelques semaines plus tard, à Londres, un énigmatique oriental, le Dr Yogami (W. Oland) vient rendre visite à Glendon et lui parle de la légende qui court au Thibet au sujet des loups-garous, en appuyant sa main sur le bras de Glendon, à l'endroit de la morsure. Puis, il demande des nouvelles de la fleur ramenée des monts thibetains, mais son hôte répond qu'elle n'est pas encore épanouie
Le premier soir de pleine lune, alors qu'il se trouve seul dans son laboratoire attenant à sa demeure, Glendon voit soudain son chat manifester une frayeur intense et s'éloigner de lui, soufflant, le pelage hérissé. Il regarde alors ses mains et, horrifié, les voit se transformer en pattes griffues et velues. Se ruant vers la serre, il se pique avec une épine de mariphasa et ses mains retrouvent leur forme normale. Il se croit alors définitivement sauvé de la maladie : la plante rarissime est bien l'antidote dont lui parlèrent les Thibétains. Mais le lendemain soir, il constate que la précieuse fleur lui a été dérobée et la hideuse métamorphose s'empare de tout son être. C'est une bête horrible qui s'élance hors de la maison, dans la nuit brumeuse. En lisant son journal, à l'aube, Glendon sait qui est responsable de la mort de cette femme dont on parle « à la une » ; et pourtant il ne se souvient plus de rien à partir du moment où il découvrit la disparition de la fleur. Un seul espoir lui reste : une nouvelle mariphasa, qu'il a cultivée, doit bientôt s'épanouir. En attendant, chaque nuit, il s'enferme chez lui ou dans une pièce aux fenêtres garnies de solides barreaux
En vain : la force démentielle du monstre triomphe de tout et les meurtres nocturnes se répètent à la faveur de la brume.
Enfin, la nouvelle fleur est épanouie : à l'heure fatidique, Glendon se précipite dans son laboratoire et y trouve Yogami en train de se piquer avec la plante-antidote : c'est lui, le loup-garou thibetain, le voleur de la première fleur ! Une lutte sauvage s'ensuit, durant laquelle Glendon se métamorphose et étrangle Yogami avec ses pattes griffues. Puis enfonçant les portes, le monstre se rue dans son appartement. Au moment où il allait attaquer sa propre femme, la police, alertée par un ami de celle-ci soupçonnant la vérité surgit et abat Glendon. Avant d'expirer, celui-ci reprend progressivement son apparence humaine et implore le pardon de sa femme.





Henry Hull dans « Le monstre de Londres » (USA - 1935).

Pour ce premier loup-garou, on constate que le scénariste Robert Harris n'a pas doté son monstre d'invulnérabilité : une seule balle très banale suffit pour le tuer. Cela n'empêche pas le film d'être un modèle du genre, au suspense horrifiant grâce surtout aux magistrales séquences de métamorphose, pour lesquelles il faut associer dans notre admiration le maquilleur Jack Pierce et John P. Fulton, dont les effets spéciaux ont permis l'habile succession des différentes phases de la hideuse transformation. Henry Hull passait quotidiennement cinq heures sur le fauteuil où J. Pierce le changeait en monstre, avec le même talent dont il fit preuve par ailleurs sur la personne de Boris Karloff. Film d'épouvante classique, bien dans la tradition Universal, il confirma le grand talent de Henry Hull ; pourtant, celui-ci ne fut guère récompensé de sa magistrale prestation puisqu'il n'obtint plus jamais de rôle principal, délaissa totalement le Fantastiqu et poursuivit une prolifique carrière de « second plan » commencée en 1917, jusqu'à sa mort qui survint le 8 mars 1977. Quant à Warner Oland, énigmatique et inquiétant, il confirma qu'il était, à l'opposé du debonnaire Charlie Chan qu'il personnifiait si bien , l'un des meilleurs vilains d'alors : il est dommage que l'on n'aperçoive que fugitivement sa face monstrueuse dans la séquence d'ouverture (en fait, chronologiquement, le premier loup-garou, c'est lui !). Ce fut son dernier film fantastique : après avoir tourné quelques autres Charlie Chan, il devait disparaître prématurément, âgé seulement de 58 ans, victime de l'alcoolisme, le 6 août 1938



Ce n'est qu'en 1941 que l'Universal ressuscita le loup-garou : en ce temps-là, le film d'épouvante était encore en plein « âge d'Or », et la firme venait d promouvoir un nouveau spécialiste du genre en la personne de Lon Chaney Junior, à qui elle decida (après avoir d'abord pensé a Bela Lugosi) de confier le rôle du lycanthrope. Un grand auteur de Fantastique, Curt Siodmak, écrivit un scénario au titre très simple : **The Wolf-Man (Le loup-garou)**, dont la réalisation fut confiée à George Waggner, qui venait de diriger Lon Chaney Jr dans **Man Made Monster (L'échappé de la chaise électrique)**. Ce devait être ce **Wolf-Man** qui lança définitivement le personnage, lequel devait réapparaitre dans plusieurs autres productions et consacrer le vedettariat de Lon Chaney Junior qui rejoignit alors pour la postérité les acteurs mythiques de l'épouvante-maison Boris Karloff et Bela Lugosi, en un triumvirat désormais légendaire.
Curt Siodmak a situé l'action de son script au Pays de Galles où, après dix-huit ans d'absence, Larry Talbot (Chaney Jr) revient au manoir familial où il retrouve son père (Claude Rains), la mort de son frère rapprochant les deux hommes. Dans cette contrée forestière, vivent des tziganes et circulent des légendes, dont celle du loup-garou qui effraye les villageois. Talbot rencontre la belle Gwen (Evelyn Ankers) qui lui donne une canne à pommeau d'argent représentant une tête de loup, en lui disant que c'est la tête d'un homme changé en loup ce que Talbot n'accueille qu'avec scepticisme. Plus tard, traversant la forêt en revenant d'une fête tzigane, Talbot voit un loup gigantesque attaquer une femme ; il se précipite, tue la bête, mais celle-ci réussit auparavant à le mordre. Le lendemain, près du corps de la jeune fille, ce n'est pas le cadavre d'un loup que l'on trouve, mais celui d'un tzigane, Bela (Bela Lugosi). Et c'est la mère de Bela, la vieille bohémienne Maleva (Maria Ouspenskaya) qui apprend à Larry Talbot que son fils était un loup-garou et que lui, Talbot, mordu par Bela, allait aussi le devenir. Talbt, qui riait jusqu'ici de ces légendes, se rendra rapidement à l'évidence : une nuit, il subit l'horrible métamorphose sous l'influence de la lune et fait une première victime. Il se confie alors à son père et lui donne la canne à pommeau d'argent en lui faisant promettre de ne jamais s'en séparer. Le dénouement a lieu dans la forêt sinistre où plane à ras du sol un brouillard nocturne : le loup-garou attaque Gwen mais le père de Larry surgit et abat le monstre à coups de canne d'argent. Dans la mort, Larry reprend alors forme humaine.
On constate que les principaux éléments du scénario du **Monstre de Londres** se retrouvent ici, à savoir : le personnage central devient loup-garou après avoir été mordu par un autre loup-garou, il se métamorphose à la pleine lune et redevient normal en trépassant, ce qui confirme l'importance du film de 1935 qui est bien le prototype de la lignée, quoique celui de 1941 ait acquis, au fil des années, une plus grande réputation.
L'œuvre de George Waggner est cependant des plus convaincantes, avec ses belles séquences où la poésie fantastique tranche avec celles, plus classiques, de l'horreur visuelle ; le scénario, beaucoup plus fouillé qu'il n'apparaît d'après le résumé ci-dessus, réserve de nombreux moments mémorables, pittoresques (le carnaval tzigane) ou tragiques (scènes entre le père et le fils, tous deux aux prises avec la terrible malédiction) ; on retrouve cette ambiance typiquement Universal qui fit déjà les délices des amateurs dans la trilogie **Frankenstein** avec Karloff. Mais le principal intérêt du film demeure évidemment la remarquable prestation fournie par Lon Chaney Jr ; bien qu'il ait incarné plus tard le monstre de Frankenstein, un descendant de Dracula et, à diverses reprises, la momie Kharis, c'est seulement en tant que Larry Talbot que le fils du grand Lon Chaney s'est révélé digne de son illustre père. Il a vécu intensément les affres de l'angoisse qui agitent son personnage et sa composition est d'autant plus probante qu'à l'époque il était encore très jeune et d'un physique agréable : sa transformation en une face de cauchemar n'en produit que davantage d'impact horrifiant. Bien entendu, Jack Pierce ne doit pas être oublié, mais (tout comme pour Karloff), le mérite du comédien n'en est pas diminué pour autant. Le maquillage confectionné en 1941 par Pierce est plus velu et plus bestial que celui de Henry Hull ; la petite histoire prétend d'ailleurs que c'est celui-ci que Pierce avait prévu en 1935 pour Hull qui le refusa, mais nous doutons de la véracité de cette assertion et pensons plutôt que Pierce a cherché à faire quelque chose de totalement différent en 1941 par rapport à son travail de 1935 ; c'est tout à son honneur : en tous cas, Chaney s'en est fort bien accomodé, pour son plus grand profit. Une nouvelle fois, John P. Fulton a orchestré les effets spéciaux qui confèrent aux séquences de métamorphose un potentiel horrifique qualitatif. Encore un mot à propos de Bela Lugosi : il joue lui aussi un loup-garou, on ne le voit pas en tant que tel, son apparition « monstrueuse » étant interprétée par un vrai loup, au contraire de Talbot Chaney. Claude Rains est excellent comme à son habitude et, en vieille tzigane énigmatique Maria Ouspenskaya est parfaite, sa face parcheminée paraissant receler d'inviolables secrets millénaires.
Le personnage de Larry Talbot réapparut dans quatre autres productions Universal, mais, contrairement aux autres monstres-maison, plus jamais seul en vedette : il fut en effet convié à côtoyer ou à affronter le monstre de Frankenstein et le vampire Dracula, le tout de 1943 à 1948, toujours immuablement interprété par Lon Chaney Jr, alors que les deux autres monstres apparaissaient au contraire avec des acteurs différents de leurs créateurs originaux. Il faut en outre faire ici une remarque importante : la loi des séries se moquait souvent de la vraisemblance la plus élémentaire. C'est ainsi que Larry Talbot, trucidé à la fin de chaque film, réapparaissait en parfait santé au film suivant sans que le scénario daigne nous expliquer pourquoi. Il faut donc faire abstraction de cette facilité et ne considérer chacun des films qui vont suivre que pour lui-même, sans chercher une logique avec le film précédent ou suivant.

Ce fut d'abord **Frankenstein meets the Wolf-Man (Frankenstein rencontre le loup-garou)** de Roy William Mc Neill (1943) confrontation de deux mythes mais aussi début de leur détérioration, surtout pour le lycanthrope qui est transporté sans autre forme de procès loin de son pays de Galles natal. Pourtant, cette production reprend des personnages et des éléments du film de George Waggner, le script, encore de Curt Siomak, remettant en scène la vieille tzigane Maleva (à nouveau jouée par Maria Ouspenskaya) à laquelle Talbot vient s'adresser pour vaincre sa malédiction. Tous deux se rendent alors au château du baron Frankenstein(!) mais apprennent que le baron est décédé. En revanche, Larry retrouve le monstre prisonnier d'un bloc de glace (alors qu'à la fin de sa précédente aventure : **The Ghost of Frankenstein**, il avait péri... dans les flammes !!). Bien entendu, Talbot redeviendra loup-garou, la créature de Frankenstein, ressuscitée, redeviendra furieuse à la suite d'une malheureuse expérience scientifique, les deux monstres déchaînés finissant par s'affronter sauvagement jusqu'à ce qu'une inondation provoquée par les villageois les engloutisse. Comme on peut le constater, c'en est fini des scripts originaux débordants d'imaination et de poésie fantastique. Il s'agit seulement ici d'assaisonner quelques ingrédients empruntés à deux archétypes ayant fait leurs

preuves. Pourtant, il subsiste, çà et là, des moments dignes du glorieux passé principalement grâce à Lon Chaney Jr, toujours aussi convaincant dans ses crises de fureur lycanthropique. Le point faible du film réside dans l'interprétation du monstre de Frankenstein par Bela Lugosi, dont la rondeur du visage n'est pas compatible avec le maquillage de forme « karloffienne » toujours confectionné par Jack Pierce, Lugosi, en outre, étant loin de posséder la sobriété efficace que le grand Boris apportait dans sa conception du personnage.

House of Frankenstein (La maison de Frankenstein) d'Erle C. Kenton - 1944 -, où l'on retrouve encore au générique Curt Siomak, Jack Pierce et John P. Fulton, rassemble les trois grands monstres de l'Universal, Dracula étant ici également convié à répandre la terreur ; mais, curieusement, tous trois sévissent à tour de rôle, chacun trépassant avant que l'autre ne commence à agir, le script se présentant presque sous la forme d'un film à sketches, dont l'élément permanent (le meneur de jeu) est constitué par Boris Karloff, en savant-fou ressuscitant les trois monstres pour se venger de ceux qui, jadis, le firent condamner au bagne. C'est d'ailleurs dans ce retour de Karloff à la série qui fit sa renommée, que réside l'essentiel de l'intérêt de ce film au script démentiellement génial, malgré les multiples emprunts aux productions antérieures. Une nouvelle fois, le monstre de Frankenstein est délivré d'un linceul de glace, alors que le film précédent le faisait périr noyé, Larry Talbot subissant le même processus de résurrection. Le lycanthrope n'affronte ni Dracula (désintégré par le soleil dès le premier tiers du film), ni le monstre, qui ne se ranime qu'après la mort de Talbot : c'est la jeune fille qu'il aime qui tue Talbot avec une balle d'argent de sa propre fabrication, non sans avoir subi l'attaque sauvage du loup-garou. La scène en question est l'une des plus belles, la jeune fille, grièvement blessée, s'allongeant à côté de Larry (redevenu normal en succombant) pour attendre elle-même la mort. Voilà donc surtout une production au scénario délirant, aux innombrables péripéties condensant talentueusement les scripts déjà basés sur les trois monstres célèbres, réalisée et montée sans l'ombre d'un défaut, appuyée par la plus magistrale des distributions où l'on rencontre, outre Karloff et Chaney Jr, tous deux encore en pleine forme, John Carradine, élégant Dracula, Glenn Strange, qui ne démérite pas en monstre de Frankenstein, J. Carrol Naish, George Zucco et Lionel Atill, tous habitués des atmosphères d'horreur savamment élaborées dans les studios Universal. Il ne manque que Bela Lugosi pour compléter la troupe !

House of Dracula (La maison de Dracula - 1945) toujours de Kenton, où les trois monstres sont à nouveau interprétés par les mêmes acteurs, est de construction totalement différente, le scénariste Edward T. Lowe ayant davantage mêlé les protagonistes, reliés encore par un personnage de savant-fou cette fois incarné par Onslow Stevens lequel, après une transfusion du sang de Dracula dans ses propres veines, est mué en une sorte de Hyde plus redoutable que ses sujets d'expérience. Ici, Larry Talbot, venu demander au savant un remède contre sa lycanthropie, joue les justiciers puisque c'est lui qui finira par abattre le savant, bien que celui-ci l'ait guéri de sa maladie. Cette happy-end inaccoutumée n'empêche pas Talbot de nous offrir d'abord sa traditionnelle métamorphose, mais il n'est plus ici le danger principal, ni le monstre de Frankenstein non plus, qui n'a droit qu'à une séquence finale de fureur meurtrière avant de périr dans l'incendie du laboratoire qu'il a lui-même provoqué. Bref, cette nouvelle accumulation de monstres ne dépare pas la série, demeurant dans la brillante tradition Universal, mais nous sommes loin, toutefois, des productions antérieures basées chacune sur un seul personnage. Ne récriminons pas trop, car nous verrons plus loin que tous ces monstres seront rudement malmenés dans des films européens et mexicains qui les mélangeront sans le talent dont firent preuve les techniciens et les acteurs Universal. C'est sur un ton parodique, et non moins brillamment, que devait s'achever la grande époque de

« Le Loup-Garou » (1941). « La maison de Frankenstein » (1944) « Frankenstein rencontre le loup-garou » (1943)







l'Universal avec ce chef-d'œuvre d'humour et de fantastique intitulé **Abbott and Costello meet Frankenstein (Deux nigauds contre Frankenstein - 1948)** réalisé pourtant par une équipe technique totalement différente : Charles Barton à la mise en scène, Bud Westmore au maquillage, David Horsley et Jérome Ash ux effets spéciaux, tous ont respecté le style-maison à tel point que l'œuvre ne souffre d'aucun amoindrissement par rapport au reste de la serie. Les scénaristes, eux aussi inhabituels, Robert Lees, John Grant et Fredric Rinaldo ont excellement utilise les creatures mythiques dans des peripéties constituant pour chacun d'eux la synthèse de leurs aventures précédentes, le tout plongé dans lemonde loufoque d'Abbott et Costello avec un sens de la mesure et de l'amalgame parfaitement dose. Oublant sa guérison du film précedent, Larry Talbot redevient loup-garou pour notre plus grand plaisir et pour terroriser les deux nigauds, les séquences de métamorphose etant traitées aussi sérieusement que jadis et constituant des moments de vraie terreur classique. Cette fois, c'est en se battant contre Dracula que Talbot trouvera la mort tombant dans le vide du haut d'une falaise avec le vampire Talbot est en quelque sorte le heros de l'histoire puisqu'il poursuit Dracula et le monstre de Frankenstein, sauvant Lou Costello d'un tragique destin (on voulait prende son cerveau pour en doter le monstre) et il meurt cette fois en sacrifiant sa vie pour detruire Dracula et sauver à la fois celle qu'il aime et les deux nigauds

Marquant veritablement la fin de toute l'époque de « l'Age d Or » de l'Universal, cette excellente production voit Lon Chaney Junior interpreter pour la cinquième et dernière fois le rôle qui lui acquit la celebrité dans le cinema fantastique, le hissant au premier rang apres dix années d'obscurs travaux dans d'innombrables films. Bela Lugosi, lui, retrouvait ce personnage du compte Dracula qui le lança vers la gloire en 1931... et qu'il n'avait jamais repris depuis, quoiqu'ayant incarné plusieurs autres vampires. Enfin, Glenn Strange reprenait pour la troisième et dernière fois l'apparence d'automate qu'il donnait — un peu trop — au monstre de Frankenstein. Ainsi s'acheva, pour le loup-garou qui nous intéresse particulièrement aujourd'hui, la longue serie Universal inauguree en 1935 avec Henry Hull ; placée sous le signe de la qualité, elle popularisa un mythe du répetoire de l'épouvante, elle consacra un acteur au nom lui aussi mythique, elle marqua une date de tres grande importance dans l'histoire du Film Fantastique hollywoodien, utilisant, autour de Chaney Jr., tous les acteurs de premier et de second plan des films de terreur sous contrat alors (à la seule exception de Basil Rathbone), comme devait le faire plus tard Roger Corman avec la série Edgar Poe Bref, une fois de plus, Hollywood avait joué les précurseurs et les maîtres d'œuvre, à une époque où, dans ce domaine comme en bien d'autres, il faisait cavalier seul

Lon Chaney Jr dans « Frankenstein rencontre le loup-garou »



Les autres loups-garous américains

La periode Universal close, il nous faut à présent passer en revue tous les autres lycanthropes hollywoodiens et constater qu'ils ne foisonnent pas, leur nombre étant derisoire par rapport aux vampires qui ont sevi dans le même laps de temps. Empressons-nous de préciser qu'aucun n'a égale ceux de l'Universal, en qualite comme en reputation, bien que certains d'entre eux n'aient pas manqué d'attraits. En 1942, on en rencontre un dans un B-Pictures de la firme PRC : **The Mad Monster**, de Sam Newfield, mettant en vedette l'excellent et inquietant George Zucco dans l'un des multiples rôles de savant-fou qu'il collectionna à l'époque il est ici le Dr Cameron, qui effectue une experience sur l un de ses aides un peu demeuré, Pedro, lui transfusant du sang de loups vivants dans les veines, le transformant progressivement en homme-loup, c'est-à-dire velu et bestial d'apprence, dans le but évidemment de creer un être hybride aux multiples qualités (!). Le malheureux cobaye en question qui finissait par se révolter contre le savant, avait les traits de Glenn Strange (pas encore promu alors monstre de Frankenstein) qui arborait une crinière et une barbe envahissantes, des dents proéminentes et des bras de gorille, le tout confectionne par le maquilleur Henry Ross. Nous n'avons plus affaire ici à un loup-garou traditionnel, mais nous touchons en revanche au domaine de la science-fiction, puisque l'homme-loup est fabriqué scientifiquement, ce qui n'est pas le cas des authentiques lycanthropes.

Par contre, **The Undying Monster** de John Brahm (1942) est bien un classique loup-garou : adaptant le roman écrit en 1936 par Jessie Douglas Kerruisch, il nous présente une respectable famille britannique poursuivie par une malédiction remontant au temps des Croisades, decimee par des meurtres horribles auxquels Scotland-Yard même ne peut mettre fin, jusqu'à ce que l'on decouvre que le coupable, l'un des leurs, n'est autre qu'un loup-garou, lequel sera traqué et abattu après qu'il ait kidnappé l'heroine Curieusement, ce film de la 20th Century Fox s'efforce de ressembler à un pur produit Universal, et il y reussit, dans la forme sinon dans le fond. Le monstre emportant dans ses bras la jeune fille évanouie, dans un decor de forêt nocturne, pourrait être Lon Chaney Junior, auquel de loin il ressemble quelque peu. C'est John Howard, plus connu en tant que Bulldog Drummond de la serie Paramount des annees 30, qui se dissimule sous le maquillage velu, d'un aspect très impressionnant, mais que l'on ne fait qu'entrevoir. En 1943, Bela Lugosi tient l'un de ses nombreux rôles de vampires dans **Return of the Vampire** de Lew Landers, où le script de Griffin Jay lui donnait inexplicablement un loup-garou comme fidèle serviteur. L'originalité de l'histoire est qu'elle se déroulait d'abord pendant la guerre de 1918, où le vampire périt de traditionnelle façon, le cœur transpercé par un pieu, ensuite en 1940, pendant les bombardements de Londres par la Lutwaffe, une bombe ramenant à la surface le cercueil du vampire et ce dernier ressuscitant lorsqu'un ouvrier chargé du deblaiement retire le pieu du squelette. Son ex-serviteur, Andreas, redevenu normal de-

puis la fin du vampire, reprend alors sa apparence de loup-garou (?) et redevient son esclave. Mais lorsque le vampire enlève la jeune fille aimée par Andreas, celui-ci se révolte contre son maître et réussit à le détruire en l'exposant au soleil, après quoi il meurt lui aussi. Cette étrange association entre les deux créatures monstrueuses estl élément le plus insolite de cette production mineure mais non dénuée de qualités. On regrettera cependant les insuffisances du script et le rôle de second plan donné au loup-garou par rapport au vampire. Matt Willis, acteur par ailleurs très peu connu, incarne le lycanthrope sous un maquillage tres bestial aux oreilles énormes et pointues, au mufle canin et aux mains griffues, face à la vedette Lugosi, immuablement naturel sous sa grande cape noire, exactement semblable au comte Dracula dont ce film pourrait être l'une des aventures. Le décor de Londres bombardée n'est pas habituel pour ce genre de productions, apportant une note inattendue d'actualité dans un contexte plus accoutumé de hanter le passé.

L'une des interprètes de **Return of the Vampire**, Nina Foch, est devenue, l'année suivante la principale vedette de **Cry of the Werewolf (La fille du loup-garou)** de Henry Levin dont le script — encore de Griffin Jay — met en scène un certain Professeur Morriss, qui perit tué par un loup alors qu'il venait de percer le secret de la mort d'une femme, Marie Latour, disparue vingt ans plus tôt après l'assassinat de son mari. Dans les notes laissées par Morriss, son fils découvre que Marie Latour était un loup-garou et ne tarde pas à comprendre que la fille de Marie, a hérité de la diabolique personnalité de sa mère. La-dite fille, la belle Tchékova, sera finalement démasquée et traquée jusqu'à l'hallali réglementaire. Le tout est traité sur un ton plus suggestif que démonstratif, ce qui nous prive de la vision du charmant visage de Nina Foch se transformant en monstre, la métamorphose se limitant aux ongles effilés se muant en griffes acérées. Modeste production de série qui ne prétend pas concurrencer les traditionnels films d'horreur et se cantonne dans l'élaboration d'une ambiance mystérieuse où l'essentiel est laissé à l'imagination du spectateur, comme chez Val Lewton (ce qui est tout de même une référence)

Avec **The Werewolf** de Fred Sears (1956) nous retrouvons le domaine, ici inhabituel, de la Science-Fiction : cette fois, c'est pour fabriquer un être capable de survivre à un monde ravagé par les explosions nucléaires qu'un savant crée un mutant destiné à engendrer une futur humanité hybride, mi-hommes, mi-loups, le rôle du monstre étant interprété par Steven Ritch.

C'est encore un savant-fou qui crée un malheureux lycanthrope involontaire dans **I was a Teenage Werewolf** de Gene Fowler Jr (1957) : ici, c'est le tout jeune Michael Landon qui devient tristement velu et griffu dans cette production de l'American International Pictures inaugurant un cycle de production fantastiques à petit budget dont le héros était toujours juvénile (et le mot teenag toujours dans le titre). Ce cobaye essayait en vain d'échapper à sa funeste condition, subissant les attaques de ceux qui ne cherchaient qu'à le détruire, un chien fidèle devenant même son plus terrible agresseur.

C'est encore l'A.I.P. qui produisit en 1958 **How to Make a Monster** de Herbert Strock, au script des plus originaux puisqu'il y était question d'un maquilleur de cinéma, menacé de chômage parce que les studios qui l'emploient décident de ne plus tourner de films d'horreur. Il décide alors de se venger à sa façon en mélangeant un poison au maquillage des deux acteurs de son dernier film épouvant qui, victimes en outre de son pouvoir hypnotique, deviennent alors réellement l'un un monstre de Frankenstein, l'autre un loup-garou, lesquels monstres commettront des meurtres sur commande jusqu'à leur mort avec leur créateur dans l'incendie final en couleurs qui clôt ce film en noir et blanc. Le rôle du monstre de Frankenstein est tenu par le jeune Gary Conway qui le fut déjà l'année précédente dans **I was a Teenage Frankenstein** ; quant au loup-garou, il a ici les traits de Gary Drake. Mais hélas les maquillages de Philip Scheer sont plus grotesques qu'effrayants, détruisant toute crédibilité que l'on pourrait porter à ces victimes d'un savant-fou d'un genre bien spécial. L'idée de départ du scénario du producteur Herman Cohen était cependant très ingénieuse, se basant sur l'authentique possibilité de maladies physiques ou mentales que peuvent occasionner des crèmes, fards ou teintures appliquées inconsidérément sur des visages ou des chevelures.

Avec **House of Bare Mountain** de Lee Frost (1962) l'on s aventure dans la catégorie plus marginale des films à caractère « sexy ». On y assiste seulement à une interminable séquence de bal costumé durant lequel les costumes sont peu à peu ôtés par les danseurs, le scénario, pas plus (ni moins) débile qu'un autre nous introduisant dans un pensionnat de jeunes filles dont la respectable directrice est en réalité trafiquante d alcool distillé clandestinement dans les caves de son établissement. Elle a pour serviteur un géant loup-garou (!), cependant que le monstre de Frankenstein et le comte Dracula figurent parmi les invités du bal. Il s'agit en fait de l'un de ces trop nombreux produits où les monstres du répertoire ne sont que des figurants ridicules et ridiculisés. Voir twister la créature du docteur Frankenstein, par exemple, est une hérésie que n'apprécieront guère les vrais amateurs de Fantastique. Ce n'est plus de la parodie (qui, elle, est savoureuse), celle-ci exigeant un minimum de talent et d'intelligence. Nous n'en dirons pas davantage sur ces kilomètres de pellicule dont on ne peut que déplorer l'existence, et renvoyons le lecteur à notre filmographie pour les autres titres de même (mauvais) goût. **Devil Wolf of Shadow Mountain** de Gary Kent (1964) se veut plus srieux, transposant dans l'Ouest des westerns le personnage lycanthropique. L'idée n'est pas moins bonne qu'une autre, d'autant plus qu'elle n'a, à notre connaissance, pas été exploitée jusqu'ici ; malheureusement, nous ne savons rien de cette production sans doute mineure mais néanmoins originale

En 1965, une firme indépendante, la Taurus Productions, rassembla John Carradine et Lon Chaney Junior pour **House of the Black Death** qui ne devait finalement être distribué que dix ans plus tard sous le titre de **Blood of the Man-Devil** après avoir été affublé de plusieurs autres titres, destinée bizarre de certains films « maudits » dont semble-t-il, personne ne veut lorsqu'ils ont été tournés. Il y était question des frères De Sade (!), experts-ès-sorcellerie, dont l'un, diabolique, faisait régner la terreur et transformait magiquement en loup-garou un autre membre de sa famille. Le bon frère (Carradine) se résignait enfin à détruire son cruel benjamin (Chaney) en le métamorphosant en statue de pierre. Traité dans un style très proche des productions Universal des années 40, avec extérieurs brumeux, cimetières lugubres et château aux sinistres couloirs, on y reconnaît le travail de l'un des meilleurs artisans de cette glorieuse époque, Reginald Le Borg (qui dirigea maintes fois Lon Chaney Jr), ici crédité comme co-réalisateur, retrouvant pour la dernière fois son interprète de la série sur la Momie. Il est curieux de noter qu'ici, le loup-garou n'est pas Chaney, mais Jérome Thor, assez mal maquillé par Nicholas Christie.

En 1972, un autre vieux routier du fantastique, Nathan Juran, a repris du service pour réaliser **The Boy who Cried Werewolf** où Kervin Matthews, ex-Sinbad du même Nathan Juran, est à son tour agressé au coin d'un bois par un monstre et devient lui aussi victime de la contagieuse morsure. Mais cette fois, notre malhreureux héros a un jeune fils et une charmante femme auxquels il essayera désespérément d'éviter un sort funeste ; à son insu, l'enfant assistera à sa hideuse métamorphose et s'efforcera alors vainement d'avouer la vérité autour de lui, car nul ne le croiera, ni sa mère, ni les policiers auxquels il fera le récit de ce qu'il a vu. Le script de Bob Homel n'innove en rien en ce qui concerne l'odyssée du monstre lui-même qui finit obligatoirement par être abattu et reprendre visage humain en expirant. Nous sommes loin des chefs-d'œuvre d'antan, d'autant plus que les scènes de métamorphose ne sont pas très réussies et le maquillage plutôt banal.

En 1973 naquit **Blood** d'Andy Milligan, qui a conçu un script où s'affrontent... le fils du monstre de Londres et la fille de Dracula, ce qui ne semble ni original, ni crédible. Tous deux sont mêlés à une histoire rocambolesque ou lui est un docteur qui essaye de guérir sa femme d'une mystérieuse maladie, à l'aide de plantes non moins mystérieuses nourries avec du sang humain, la maladie en question étant le vampirisme puisque sa femme ne se reflète pas dans les glaces. Mais les plantes devenant gigantesques, le docteur doit se résigner à les détruire, ce qui n'est pas du goût de la vampire ; tous deux s'affrontent sauvagement, mettent le

feu à leur maison et l'on devine la suite. Tout cela ne serait peut-être pas entièrement négatif si l'on avait évité de faire des deux protagonistes les descendants de monstres célèbres, le vampirisme prenant ici nettement l'avantage sur la lycanthropie.

Le plus inattendu des loups-garous est bien le Président des Etats-Unis lui-même qui, en conclusion de **The Werewolf of Washington (Le loup-garou de Washington)** de Milton Ginsberg (1973) termine un discours par un hurlement caractéristique, ayant été mordu par l'un de ses collaborateurs, le werewolf du titre. Ce dernier avait été attaqué et mordu par un gitan lors d'un reportage effectué en Hongrie : devenu attaché de Presse du Président, il gravite alors dans les milieux politiques et ses victimes seront des personnalités notoires. Il réussit à cacher la terrible réalité jusqu'à une certaine nuit où, mandé d'urgence par le Président, il se métamorphose sous ses yeux et l'attaque. Il s'enfuira et sera tué d'une balle d'argent par la propre fille du Président dont il était amoureux et à qui il avait donné l'arme pour la protéger de lui-même. Dean Stockwell incarne le lycanthrope avec force grimaces pas très subtiles ; en outre, nous le voyons trop souvent errer dans le Capitole ou la Maison Blanche sans rencontrer âme qui vive, preuve flagrante du manque d'imagination du scénariste-réalisateur. L'apparence monstrueuse du personnage n'est guère plus crédible ; quant au Président, il est plus ridicule qu'il ne convient, d'autant plus que le film hésite constamment entre la parodie et le sérieux sans se décider jamais pour l'un ou pour l'autre. A notre avis, ce grotesque spécimen prouve seulement qu'il ne faut pas placer les monstres dans un contexte qui ne leur convient pas, et laisser à d'autres le soin de dénoncer les tares du monde politique.

Et pour en terminer avec les loups-garous hollywoodiens rappelons quelques titres de parodies sur lesquelles nous ne nous étendrons pas davantage, aucune ne mettant en vedette un lycanthrope comme chez Abbott et Costello. En 1944, les trois Stooges ont affronté un loup-garou dans l'un de leurs innombrables courts-métrages : **Idle Roomers**. En 1966, dans **Munsters go Home**, adaptation pour grand écran d'une série télévisée à succès, on trouve le personnage du petit Eddie (Butch Patrick), juvénile lycanthrope fils d'une sorcière et petit-fils d'un vampire ! En 1967, dans **Mad Monster Party**, film de marionnettes, sont rassemblés la plupart des monstres du répertoire hollywoodien, dont le wolf-man bien entendu, et en 1969 **The Maltese Bippy** de Norman Panama, promène dans une maison hantée des loups-garous fort amusants et même ravissants, l'un d'eux étant la sculpturale Julie Newmar.

Enfin, signalons que maintes séries télévisées ont mis en scène des loups-garous, mais cela est une autre histoire hors du cadre de cette étude consacrée au grand écran. Citons rapidement les-dites séries : **Night of Dark Shadows** de Dan Curtis, **Bewitched (Ma femme est une sorcière)**, **Night Gallery**... sans oublier le fameux épisode de **Route 66 : Lizard's Leg and Owlet's Wing** (1962) où, une dernière fois, Lon Chaney Junior revêtait le maquillage velu de son plus célèbre rôle cinématographique.

Mentionnons ici pour clore ce chapitre quelques téléfilms plus récents donnant enfin au loup-garou une place de choix dans les programmes des heureux téléspectateurs américains plus souvent conviés que nous à fréquenter les monstres du répertoire. **Moon of the Wolf**, de Daniel Petrie (1972) transforme Bradford Dillmann en loup-garou, quelque part en Louisiane, terrorisant David Janssen, Barbara Rush, Geoffroy Lewis et Royal Dano.

Scream of the Wolf de Dan Curtis (1974) nous fait croire à un loup-garou jusqu'au dénouement où l'on voit qu'il s'agit d'un banal criminel ayant voulu dérouter les policiers en mutilant bestialement et inutilement ses victimes ; Peter Graves, Clint Walker, Jo Ann Pflug et Don Megowan en étaient les protagonistes. Notons que le même Dan Curtis, dans la série **Kolchak**, inspirée par le personnage de Jeff Rice et interprétée par Darren Mc Gavin, lui a fait une fois affronter un lycanthrope qu'incarnait Eric Braden.

Death Moon de Bruce Kessler (1977) situe le drame et le monstre dans le décor enchanteur d'Hawaï où sévissent de surnaturelles puissances ; Robert Foxworth, France Nuyen et Barbara Trentham en sont presque tous les victimes.

Ainsi, sur les grands comme sur les petits écrans, le loup-garou multiplie ses performances made in U.S.A. ; très populaire sous les cieux américains, il a acquis droit de cité dans tous les musées des horreurs, au même titre que ses confrères de la terreur, le monstre de Frankenstein et le vampire Dracula. On le rencontre notamment au Wax Mu-

« The Werewolf » (1956) de Fred F. Sears



« The Boy who cried Werewolf » (1972) de Nathan Juran



seum de San Francisco, au Boris Karloff Wax Museum de Niagara Falls et naturellement aux Studios Universal dont il constitue l'une des attractions du Dracula's Castle. Ainsi se perpétuent les mythes, ainsi se crée une legende née un jour de 1935 sous les sunlights californiens, dans le décor brumeux d'un paysage artificiel où s'inscrivit soudain la silhouette inquiétante et le visage horrible du « monstre de Londres ».

Les loups-garous britanniques

C'est bien entendu à la Hammer et au grand Terence Fisher que nous devons le premier (et jusqu'à présent le meilleur) loup-garou made in England, ce qui n'étonnera personne. En effet, après avoir ressuscité de la façon eclatante que l'on sait le baron Frankenstein et le comte Dracula, la momie Kharis et le docteur Jekyll, l'ensemble avec la talentueuse complicité de ses acteurs-fetiches Peter Cushing et Christopher Lee, Fisher consacra quelques mois de sa magnifique carrière (exactement de juin 1960 à fevrier 1961) à un monstre tout aussi repute que les précedents, le loup-garou, jusqu'alors inconnu dans les studios de sa Grâcieuse Majesté. Innovations notables : pour la premiere fois, ni Cushing, ni Lee ne furent de la partie et pour la première fois, le scenario était signé de John Elder au lieu de Jimmy Sangster, Elder étant en réalité le producteur Anthony Hinds, l'un des grands patrons de la Hammer, qui fait là ses debuts (et quels debuts!!) de scénariste. Ce script adaptait le célèbre roman de Guy Endore : « Le loup-garou de Paris », mais Elder-Hinds transposa l'action dans l'Espagne du XIXe siècle pour des raisons bassement matérielles, à savoir la reutilisation de décors ayant déjà servi pour un film dont l'action se situait au Mexique ; cela n'enleva rien à la qualité de **The Curse of the Werewolf (La nuit du loup-garou)**, qui demeure aujourd'hui encore un des plus beaux fleurons du blason de la Hammer.
C'est le maquilleur Roy Ashton qui fut à l'origine du choix d'Oliver Reed pour interpréter le personnage peu banal du lycanthrope : il avait remarqué ce jeune acteur de 22 ans alors qu'il tenait un rôle de troisième plan dans **The Two Faces of Dr Jekyll** et pensé que son visage rude, à la mâchoire carrée, se prêterait fort bien au maquillage qu'il prévoyait pour le loup-garou. Les dirigeants de la Hammer eurent le bon goût de l'approuver et de miser sur ce presque debutant : ainsi commença réellement la carrière de Reed, neveu du realisateur Carol Reed, qui devait littéralement crever l'écran en tant que loup-garou et affirmer, sans maquillage, un talent dramatique digne de celui des plus grands acteurs britanniques.
La principale innovation du scénario, par rapport à ceux de l'Universal et autres firmes hollywoodiennes, est de nous conter l'origine du loup-garou. En effet, jusqu'alors, les émules de Larry Talbot comme Talbot lui-même ne devenaient loups-garous que parce qu'ils avaient été mordus par un autre loup-garou, sans nous expliquer comment le precédent l'etait lui-même devenu. Cette fois, notre curiosité est enfin satisfaite, grâce à un magistral prologue (occupant en fait le tiers du film) où nous voyons un mendiant (Richard Wordsworth) se présenter au château du marquis Sinistro (Anthony Dawson) alors que celui-ci fête son mariage en joyeuse compagnie. Rapidement, le cruel marquis fait du pauvre hère la risée de ses invités puis, une remarque du malheureux lui ayant deplu, le marquis le fait emmener dans une cellule du donjon du château. Et là, oublié de tous à l'exception d'un geôlier et de sa fille muette, le mendiant croupira pendant de longues années, devenant peu à peu plus bestial qu'humain, dévorant sa maigre nourriture à la façon d'un être préhistorique dont il prend progressivement l'apparence. Devenue une belle jeune fille, la servante muette (Yvonne Romain) éveille un jour le désir du marquis, à present vieux, répugnant, pustuleux, en proie à quelque horrible maladie provoquée par une existence de debauche. Terrorisée, la jeune muette mord la main du vieillard lubrique : en punition, celui-ci la fait alors enfermer avec le mendiant. Ce dernier, devenu un être n'ayant même plus apparence humaine, s'empare alors de cette proie inesperée livrée à ses instincts bestiaux. L'infortunée perd conscience et lorsqu'elle se ranime, elle constate que le mendiant est mort, victime de sa propre frenesie charnelle. Plus tard, libérée par un gardien, elle se rend dans la chambre du marquis, le poignarde, et s'enfuit du château à travers la forêt avoisinante. Elle s'ecroule enfin, epuisée, et est recueillie par Don Alfredo (Clifford Evans) et sa gouvernante Teresa. Tous deux ignoreront son passé, puisqu'elle est muette et illettrée, et lorsqu'elle meurt en mettant au monde un garçon, Don Alfredo adopte l'enfant. C'est cet enfant qui portera le poids de son étrange origine et sera sujet, dès son plus jeune âge, à des crises de fureur meurtrière lorsque monte la pleine lune. Le reste de l'action, plus classique, se devine, et c'est son pere adoptif qui devra abattre le lycanthrope avec une balle d'argent fondue dans un crucifix. Terence Fisher ne nous montre la séquence tant attendue de la metamorphose que vers la fin du drame, qui se dénoue par un plan extraordinaire du loup-garou frappé à mort par la balle d'argent. Bien entendu, de nombreuses sequences nous decrivent en detail les tourments du jeune Léon réalisant rapidement la gravité de son état, notamment lorsqu'il se fait emprisonner pour éviter de tuer aveuglément et defonce la porte de sa cellule, les forces décuplées par sa crise de lycanthropie. Ses rapports avec son pere adoptif rappellent ceux de Chaney Jr avec Claude Rains dans le film de 1941 ; de même, son amour pour une jeune fille, contre lequel il lutte pour éviter de la rencontrer aux moments fatidiques, nous ramène aux anciens scénarios sur Larry Talbot. Mais à part cela, c'est un loup-garou entierement remis à neuf que nous offrent John Elder et Terence Fisher ; c'est aussi le premier en Technicolor, la photo d'Arthur Grant étant des plus soignées, comme dans toute production Hammer. L'horreur y est — apanage de Fisher — savamment repartie et jamais gratuite, la principale vision sanglante étant le meurtre du marquis par la servante (qui occasionna l'une des rarissimes interventions de la censure britannique dans une œuvre de Fisher, ladite censure diminuant le nombre de coups de couteau assénés par la jeune fille à son répugnant tortionnaire). Autre vision sanglante justifiee : la gueule du loup-garou venant de faire une nouvelle victime. Il convient ici de souligner le travail magistral du grand maquilleur Roy Ashton, qui a métamorphosé le visage d'Oliver Reed de très bestiale façon, le parant d'un mufle plus léonin que canin, avec sa toison rousse, son nez epaté et ses dents inferieures proeminentes mais où l'on reconnaît quand même l'acteur, lequel conserve la possibilite de « jouer » et de faire valoir son talent (ce qui etait aussi le cas des comédiens maquillés par Jack Pierce). Encore une innovation (décidément, ce film en deborde !) : le torse du lycanthrope nous est montré pour la première fois, ce poitrail et ces bras velus conférant au personnage toute sa puissance et sa bestialité. Mais le mérite de Roy Ashton ne se limite pas au seul loup-garou, pour le maquillage duquel Oliver Reed passait chaque jour trois heures sur le fauteuil d'Ashton, pour se laisser appliquer des poils de yak avec une patience jamais lassée ; Ashton doit être aussi crédité de deux réussites non moins importantes : la transformation d'Anthony Dawson en un vieillard repoussant et celle de Richard Wordsworth en une larve humaine hirsute méconnaissable. Le travail d'Ashton a été, en outre, admirablement complété par les Effets Speciaux de Les Bowie, leur tandem rejoignant en virtuosité celui de Jack Pierce et John Fulton.

The Curse of the Werewolf est bien un chef-d'œuvre dans tous ses compartiments, notamment l'interprétation où, Reed étant parfait dans ce premier rôle-vedette pour lequel certains critiques virent en lui un moderne Lon Chaney, il faut également louer les prestations de Richard Wordsworth et d'Anthony Dawson, mais aussi celle de la belle Yvonne Romain, trop tôt éliminée par le script à notre goût, qui donne une dimension émouvante à son personnage de victime et d'infirme, cependant que Clifford Evans possède la noblesse racée que lui prête le scénario. Terminons-en avec ce film en notant que la célèbre image montrant le loup-garou étranglant Yvonne Romain n'est bien entendu qu'une photo publicitaire, puisque la jeune femme est la mère du monstre et meurt en le mettant au monde.



« The Beast must Die » (19773) avec Peter Cushing.



Autre face à face avec un lycantrope pour Peter Cushing « Legend of the Werewolf » (1974)

En 1965, l'un des premiers films à sketches de l Amicus **Dr Terror's House of Horrors (Le train des épouvantes)** de Freddie Francis, dont Peter Cushing était le personnage central reliant les différentes short-stories, nous offrait un premier sketch intitulé « Werewolf » : en effet, la belle jeune femme qui accueille l'architecte Dawson (Neil Mc Callum) n'est autre qu'une lycanthrope, descendante directe d'un loup-garou dont les restes sont malencontreusement exhumés. Ursula Howells, qui l'incarne, est donc le premier loup-garou de sexe féminin de l'écran britannique. Le récit est assez bref, ne nous donnant guère le loisir d'admirer le monstre femelle dans sa folie meurtrière dont l'architecte fera les frais, ainsi que le lui avait laissé entendre Peter Cushing.

De longues années vont ensuite s'écouler avant qu'un loup-garou ne se risque à nouveau devant les caméras britanniques ; enfin, en 1973, l'Amicus combla cette lacune avec **The Beast Must Die** de Paul Annett, dont le scénario de Michael Winder s'écarte résolument du classique canevas illustré par ses prédécesseurs. Car cette fois, notre loup-garou va être aux prises avec un redoutable chasseur qui a juré sa perte. Imaginez une riche propriété située au cœur d une région forestière clôturée par une ceinture électrifiée comme un camp de concentration. Au centre de ce domaine s'élève un manoir dans lequel un milliardaire (l acteur noir Calvin Lockhart) a rassemblé plusieurs de ses amis, dans le seul but de démasquer l'un d'eux (mais lequel ?) qu'il sait être l'auteur de meurtres bestiaux et qu'il soupçonne d'être un loup-garou. Pour cette enquête peu banale, il possède un attirail scientifique du dernier cri, à savoir tout un réseau de caméras de télévision dont il a truffé les pièces de sa demeure et les arbres de sa forêt ; grâce à cela, pas une parcelle de sa propriété n'échappe à son regard, sur les dizaines d'écrans installés par un savant de ses amis (Anton Diffring). Disposant en outre d'un hélicoptère, armé d'un arc et d'un pistolet aux projectiles d'argent, tel est ce nouveau Zaroff, mais un Zaroff justicier ayant affaire au « plus dangereux des gibiers » que le vrai Zaroff lui-même n'a jamais affronté, d'autant plus dangereux qu'il lui faut avant tout l'identifier parmi ses six invités, dont le Professeur Lundgren, spécialiste en lycanthropie (Peter Cushing). Dès que l'hôte-chasseur avoue à ses amis le véritable motif de leur réunion, s'élève une tempête de protestations, s'installe la suspicion mutuelle, s'alourdit une atmosphère jusqu'alors détendue et l'on entre de plein fouet dans le vif du sujet. La pleine lune provoquera le premier drame, mais nous n'en dévoilerons pas davantage, le film se voulant aussi intrigue policière (dans le style Agatha Christie) puisque avant la tragique séquence finale on interroge le spectateur pour savoir s'il a deviné quel est le coupable. Ce gimmick à la William Castle mis à part, rien ne vient troubler le déroulement de la plus angoissante des chasses. Plusieurs dramatiques poursuites nocturnes parsèment le film, dont une en hélicoptère, l'appareil suivant le loup qui disparaîtra sous le couvert des arbres. Car le « monstre » est interprété par un magnifique loup noir, contrairement à la plupart des versions nous présentant un acteur savamment maquillé. Le parti-pris adopté là se justifie par le mystère relatif à l'identité du monstre

L'une des premières victimes sera l'infortuné Anton Diffring (une fois n'est pas coutume) : le loup-garou l'occira tout d'abord (prodigieuse vision de la bête plongeant sur lui à travers la verrière du toit) pour détruire son circuit de télévision. Après cela, le chasseur, ne pouvant plus contrôler son domaine à sa guise, devra se risquer personnelle-

ment et nuitamment dans la forêt où rôde le monstre prisonnier de la clôture électrifiée, mais insaisissable vu l'étendue du territoire qu'il hante.
Comme dans tout film britannique, la photographie de Jack Hildyard est irréprochable et les décors ne lui cèdent en rien en qualité. La tension ne décroît pas jusqu'au tragique dénouement où notre chasseur, mordu par le monstre, se suicidera pour échapper à la terrible contagion. Il s'agit donc d'une excellente production qui procure de nombreux moments de suspense fantastique où ne manquent pas les séquences d'action pure (le combat du loup et du chien, l'explosion accidentelle de l'hélicoptère, le corps-à-corps du chasseur et du loup), l'interprétation étant en outre très convaincante. Calvin Lockardt nous fait partager sa farouche résolution justicière et, si l'on regrette la disparition prématurée du glacial Anton Diffring, Peter Cushing, soupçonné tout d'abord des pires méfaits, fait toujours preuve de sa parfaite maîtrise, conservant en toutes circonstances ses habitudes de « perfect gentleman » (exemple : sa façon d'essuyer avec son mouchoir de soie la balle d'argent qui circule de bouche en bouche, test imposé par le chasseur pour tenter de percer l'identité du monstre). Quant à Marlene Clark, elle est la beauté d'ébène qui, au contact de la balle d'argent, ne pourra éviter de révéler sa véritable nature.

Ainsi, pour la première fois peut-être, l'attraction essentielle du drame ne réside pas dans la composition d'un acteur, ni dans la qualité du maquillage, ce qui prouve que l'on peut toujours aborder un mythe par un autre aspect, pourvu que le scénariste ait de l'imagination, ce qui est bien le cas ici. Il est regrettable qu'un tel film n'ait pas été distribué en France ; heureusement, nous avons pu le voir au Festival du Film Fantastique de Paris, en 1976
Autre film inédit mais projeté au Festival de Paris : **The Legend of the Werewolf**, de Freddie Francis, tourné par la nouvelle firme Tyburn entre août et novembre 1974 avec Peter Cushing en tête d'affiche et un acteur encore jamais vu à l'écran, David Rintoul, dans le rôle du lycanthrope
Contrairement à ce qui a parfois été écrit, il ne s'agit pas d'un remake abâtardi du chef-d'œuvre de Terence Fisher, bien que John Elder en soit encore le scénariste et que le maquillage de David Rintoul, confectionné par Graham Freeborn, rappelle celui que Roy Ashton appliqua sur Oliver Reed. Le script s'inspire de deux histoires, l'une de John Elder lui-même, l'autre du producteur Kevin (fils de Freddie) Francis ; comme chez Fisher, un prologue, mais plus bref et elliptique, nous conte d'abord les origines du lycanthrope. Au milieu du XIXe siècle, des réfugiés russes traversent les grandes forêts du Centre Europe alors infestées de loups. Un petit groupe de ces malheureux est un jour attaqué par une horde de fauves qui les dévorent tous, à l'exception d'un nouveau-né que les loups épargnent inexplicablement et qui grandit parmi eux (c'est à la fois Mowgli, Tarzan et l'enfant sauvage de Truffaut). Un jour, un groupe de saltimbanques chassant dans la forêt voient celui qui est devenu un agile adolescent, aussi leste et rapide que les animaux ses frères. Ils réussissent à le capturer et à l'enfermer dans une cage, pour l'exhiber de ville en ville comme les loups de leur ménagerie : il est baptisé Etoile, l'homme-loup, qui semble parler avec les bêtes à la grande terreur de ses propriétaires. Une nuit, Etoile a sa première crise de fureur sauvage et s'évade après avoir tué l'un des nomades
La suite de l'action se déroule à Paris, où le jeune homme est devenu l'aide du gardien d'un modeste zoo contenant surtout des loups. Commence alors une série de meurtres nocturnes dont on devine l'auteur et les circonstances tout le drame se déroulant aux alentours du jardin zoologique, où vient enquêter un docte pathologiste (Peter Cushing) qui finit par découvrir la clef du mystère, mais ne pourra empêcher que la police abatte le malheureux lycanthrope C'est une balle d'argent qui tue le loup-garou, lequel reprend apparence humaine en rendant le dernier soupir
Si le dénouement nous ramène sans surprise à ceux de jadis, il y a néanmoins de la nouveauté au niveau du script, surtout au début et en ce qui concerne les relations entre l'homme-loup et les animaux. La réalisation, en revanche, accuse quelques faiblesses, sans doute à cause d'un budget étriqué, la Tyburn n'ayant pas les moyens de la Hammer ou de l'Amicus. Les personnages évoluent presque constamment dans les mêmes décors d'extérieurs prétendus parisiens, où émerge dans le lointain la blanche coupole du Sacré-Cœur, et où l'on aperçoit des enseignes rédigées dans un français très approximatif (naïvetés qu'il eut été pourtant facile d'éviter). L'interprétation est correcte, avec Cushing toujours efficace en chasseur de monstres, et le jeune David Rintoul qui ne démérite pas sans atteindre la grandeur tragique d'Oliver Reed. La métamorphose classique, elle aussi, n'a pas la violence sauvage de celle de son prédécesseur britannique, le visage de Rintoul conservant plus d'humanité que celui de Reed. On rencontre çà et là une bonne idée de réalisation, comme les victimes vues par les yeux du monstre en images rouge sang.



Paul Naschy dans « Les vampires du Dr Dracula » (1968)

Le loup-garou

espagnol

L'Espagne était un pays dont la production cinématographique ignorait presque totalement le fantastique jusqu'à la fin des années 60 où, subitement, celui-ci prit son essor, de façon certes plus quantitative que qualitative mais qui plaça brusquement notre voisin transpyrénéen au troisième rang européen, loin derrière la Grande-Bretagne mais juste derrière l'Italie. De cette abondante production réservée en majorité à la consommation locale, nous avons pu juger une partie en territoire ibérique, une autre chez nous, mais une importante fraction nous est encore totalement inconnue (par exemple les films sur Tarzan). Axée essentiellement sur l'horreur sanglante, à peu près dépourvue de Science-Fiction, elle a, comme jadis la Hammer, réutilisé les monstres classiques du répertoire hollywoodien, le plus souvent, hélas, dans des œuvres d'une affli-

geante médiocrité. Pourtant, lorsqu'elle consentait à sortir des sentiers battus, elle nous donnait le meilleur d'elle-même (**La résidence, les révoltés de l'an 2000,** tous deux signés Narciso Ibanez Serrador).
Or, cette production nationale, si elle ne fut pas orchestrée par une Hammer (bien que la firme Profilmes se consacrat exclusivement au Fantastique à partir de 1972 mais sans créer un style nouveau), si elle ne révéla pas un autre Terence Fisher, permit en revanche de découvrir et de projeter au premier plan un personnage complet du cinéma fantastique, d'abord scénariste, puis acteur et enfin réalisateur, un homme pour qui le Fantastique est une véritable passion par goût personnel plus que par obligation professionnelle, ancien architecte et accessoirement champion d'Haltérophilie, et qui, parmi les douzaines de films fantastiques dont il fut la vedette, en a consacré NEUF au monstre qui nous intéresse aujourd'hui : le loup-garou ! Cet acteur, au visage doux et mélancolique et aux larges épaules compensant une taille moyenne, c'est Paul Naschy, surnommé dans son pays : le Lon Chaney espagnol, ce qui lui est d'autant plus agréable qu'il voue une admiration sans bornes au grand acteur américain (il y a cependant là une confusion, ce surnom voulant le comparer à Lon Chaney Jr, car Chaney Sr n'a jamais incarné de loup-garou)

Tout commença un jour de 1968 : le réalisateur Enrique Lopez Enguiluz fut chargé de mettre en images un script signé d'un certain Jacinto Molina, qui depuis 1960 faisait de la figuration et parfois assistait le metteur en scène. Son scénario : **La Marca del Hombre Lobo,** était une histoire mêlant des vampires et des loups-garous, utilisant de classique façon ces deux archétypes du fantastique, avec des croix d'argent que l'on plantait dans le cœur des uns et des balles d'argent que l'on tirait dans le cœur des autres. Elle « introduisait » le personnage de Waldemar Daninsky, que rencontraient dans un château abandonné deux jeunes gitans auxquels il racontait la légende des seigneurs du lieu, dont le dernier descendant avait été mordu par un yeti lors d'une expédition au Tibet, ce qui en avait fait un loup-garou. Les deux jeunes gens, apprenant de Daninsky qu'une croix d'argent avait tué le monstre, pénètrent dans la crypte pour la dérober : en le retirant du squelette, ils provoquent la résurrection du loup-garou. Des vampires viennent ensuite compliquer les événements : Daninsky les détruira ainsi que le loup-garou, mais, mordu par ce dernier, il le devient à son tour, et périt enfin, tué par une balle d'argent, de la main de celle qu'il aime
Pour interpréter Waldemar Daninsky, les producteurs proposèrent le rôle à Lon Chaney Junior, mais celui-ci, déjà vieux et malade, refusa — la mort dans l'âme, pensons-nous — ce dernier honneur rendant hommage à ce qu'il fut jadis ; alors, le scénariste Jacinto Molina fit savoir qu'il aimerait bien jouer lui-même le personnage. Il fit des essais... la suite se devine. Sous le nom d'acteur de Paul Naschy, Molina commença une carrière jusqu'ici ininterrompue et presque entièrement vouée au Fantastique.
Sous le maquillage confectionné par José Luiz Ruiz, Naschy-Daninsky apparut aussi velu et bestial que Chaney Jr, avec oreilles pointues et dents de fauve, bref l'aspect traditionnel du loup garou, qui n'avait guère varié depuis sa naissance dans les studios Universal. Ce premier film, vu en France sous le titre ridicule des **Vampires du docteur Dracula**, était pourtant loin du chef-d'œuvre ; en outre, affublé chez nous d'un doublage déplorable, il sombrait souvent dans le ridicule. Mais dans son pays il eut assez de succès pour lancer véritablement la mode du Fantastique sur les écrans espagnols, mettant derechef en évidence les deux principaux ingrédients qui allaient caractériser toute la production du genre : une débauche de sang et, surtout, un érotisme agressif où la nudité intégrale des actrices est fréquente mais que la sévère censure franquiste, curieusement, tolera, alors qu'elle sévissait dans ce domaine pour tout le reste de la production nationale.
Pour Paul Naschy, ce premier essai fut assez concluant pour l'encourager à persévérer et à imaginer d'autres aventures de Waldemar Daninsky, lequel, comme Larry Talbot, allait réapparaître sans explication dans chaque film après avoir été détruit à la fin du film précédent. Toujours l'inévitable loi des séries !
Las Noches del Hombre Lobo, dirigé en 1968 par Rene Govar, fut une co-production franco (!)-espagnole, ce qui ne l'empêcha pas de demeurer inédite en France. L'histoire se passe à Paris où Daninsky tombe au pouvoir d'un médecin qui, sous prétexte de rechercher un remède à sa maladie, l'utilise pour se débarrasser de ses ennemis. A nouveau, le savant fou sera tué par le monstre et celui-ci abattu par une balle d'argent, toujours de la main de celle qu'il aime. On le voit, Molina-Naschy a mêlé encore deux thèmes classiques du Fantastique, ce qu'il rééditera à maintes reprises pour étoffer des scripts parfois très semblables. Ce second film de loup-garou fut lui-même victime de quelque malédiction, puisque, pour de sordides questions de droits d'auteur, il ne fut pratiquement pas distribué

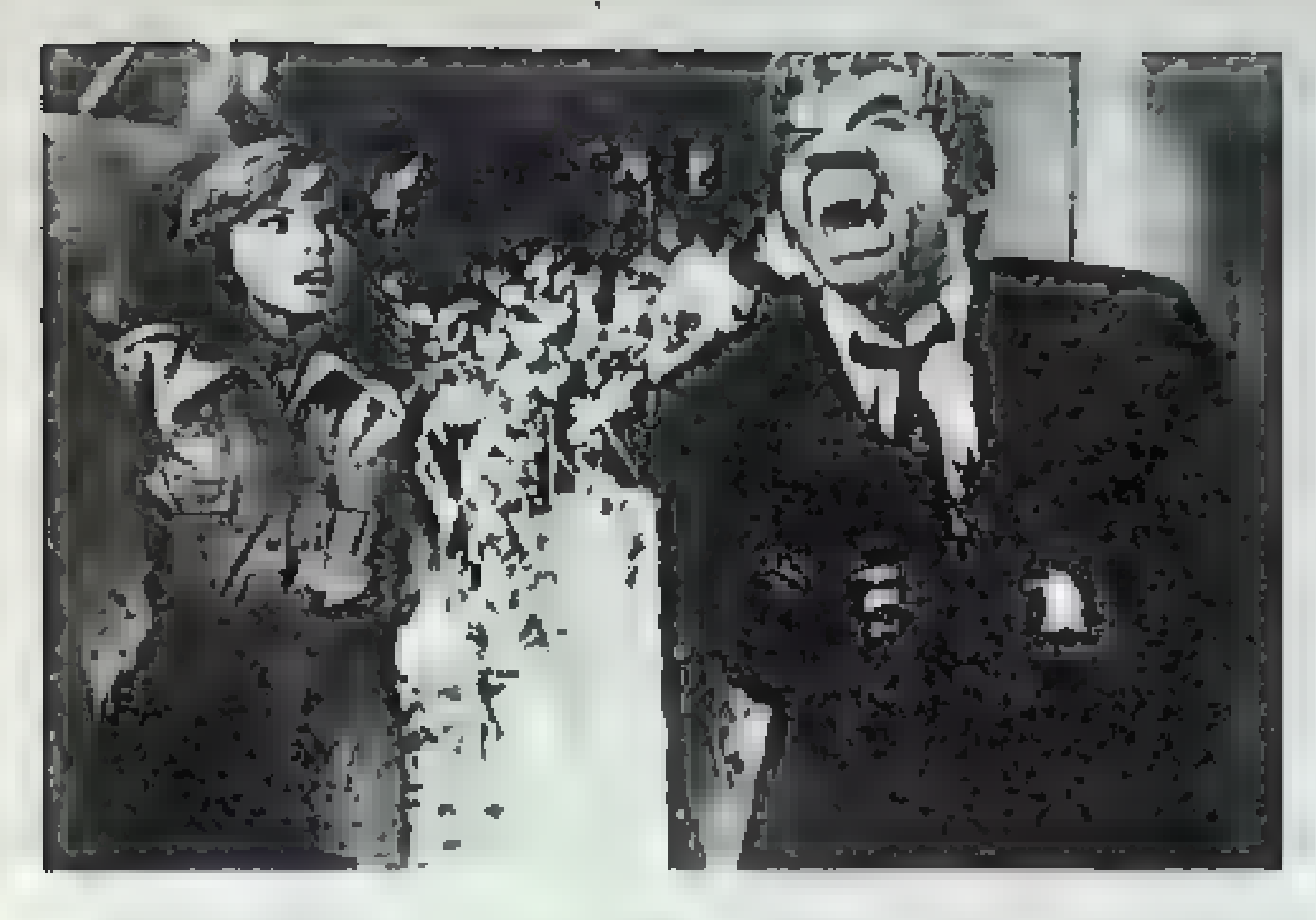
Avec **Los Monstruos del Terror (Dracula contre Frankenstein** - encore un titre français stupide !), réalisé en 1969 par Tulio Demichelli, la Science-Fiction fait son entrée dans la saga de Waldemar Daninsky, lequel ne joue ici qu'un rôle épisodique, de même que toutes les créatures de la terreur lâchées sur l'écran par le script délirant de Jacinto Molina. En effet, il est question d'envahisseurs venus de la lointaine planète Ummo, conduits par le sinistre Docteur Varnoff, lequel ressuscite un vampire, une momie, un monstre vaguement frankensteinien et notre déjà vieille connaissance le loup-garou, afin de les lancer contre la race humaine pour la détruire (!) et conquérir la Terre. Les créatures ainsi conditionnées par le savant-fou-venu-d'ailleurs enlèvent plusieurs jeunes terriennes dont l'une tombera amoureuse de Daninsky. Un policier valeureux, à la recherche de sa fiancée qui est l'une des kidnappées, découvre l'horrible vérité. Il s'ensuit alors des batailles rangées contre les monstres ou des monstres entre eux ; Daninsky notamment détruit la momie après s'être transformé en loup-garou. Hypnotisée par Varnoff, la fille aimée de Daninsky le tue avec des balles d'argent mais périt sous les griffes du lycanthrope. Le vampire est transpercé par un pieu, le monstre frankensteinien est électrocuté et les envahisseurs périssent dans la mêlée
On pense évidemment aux films d'Erle C. Kenton rassemblant les principaux monstres de l'Universal mais la comparaison s'arrête là, car cette production est l'une des pires que nous ayions pu voir et l'on regrette d'y rencontrer aussi bien les personnages mythiques aimés que Paul Naschy, la réalisation bâclée et les maquillages lamentables abîmant ce qui aurait pu être valable dans le scenario de Molina, qui a voulu, n'en doutons pas, rendre hommage à la grande époque hollywoodienne dont il est un fervent admirateur. On trouve en tête d'affiche le grand acteur britannique Michael Rennie, bien diminué depuis **Le jour où la terre s'arrêta,** et qui devait disparaître peu après, tandis que la belle actrice allemande Karin Dor est l'héroïne de cette co-production avec une firme germanique. Signalons que l'américain Hugo Fregonese renonça à la mise en scène après deux jours de tournage, abandonnant le plateau avec la plupart des techniciens, ce qui peut expliquer partiellement le résultat désastreux final.

Nullement découragé par ce qui fut un échec retentissant, Jacinto Molina écrivit d'autres aventures de Waldemar Daninsky, toujours interprêtées par son alter ego Paul Naschy et tout d'abord **La Furia del Hombre Lobo,** realisé en 1970 par José Maria Zabalza, au début duquel Daninsky, seul survivant d'une expédition décimée par un cataclysme naturel, dans les montagnes du Tibet, est attaqué et mordu par un yéti. Secouru par un sherpa, ce dernier lui apprend qu'il va devenir un loup-garou à chaque pleine lune. La suite est moins banale que cette entrée en matières se référant quelque peu à celle du **Monstre de Londres.** Daninsky va solliciter l'aide d'une docteresse, Ilona, qu'il aima jadis mais qu'il abandonna pour épouser une autre femme, Erika. Décidée à se venger, Ilona utilise le lycanthrope dont elle domine la volonté, pour tuer Erika, laquelle ressuscite en tant que loup-garou ! Tout finit dans le sang : Daninsky détruira sa monstrueuse épouse en même temps que la sinistre docteresse, laquelle aura néanmoins le temps de lui tirer quelques balles d'argent dans le cœur. Scénario assez original, mais à nouveau gâché par une réalisation des plus plates ; en outre, pour la première fois, la censure exigea des coupes sombres dans les séquences érotiques, ce qui est d'autant plus inexplicable qu'elles n'innovaient pas en la matière. Paul Naschy se débat avec conviction dans ses scènes lycanthropiques, bien secondé par deux ravissantes

actrices : Perla Cristal et Diana Montès, cette dernière incarnant le loup-garou femelle.
Avec **La Noche de Walpurgis (La furie des Vampires)** de Léon Klimowsky (1970) on atteint un niveau qualitatif beaucoup plus honorable. Jacinto Molina a réutilisé en le peaufinant et en l'élargissant, son script du premier film de la série (**La Marca...**), mêlant vampires et loup-garou avec plus de réalisme et moins de naïvetés. Cela commence par la resurrection imprévue de Daninsky (un médecin lui ote les balles d'argent qui l'avaient détruit) et cela se termine par une lutte sauvage entre le loup-garou et une belle vampire, elle aussi involontairement ressuscitée par d'imprudents visiteurs de la crypte où elle reposait. Les séquences d'horreur sont très soignées sans tomber dans l'outrance ; Satan est aussi de la partie (voir le titre original, se référant à Faust) et si, une fois de plus, Daninsky sauve celle qu'il aime des dents des vampires pour être lui-même détruit de la main de la jeune fille, le drame contient assez de péripéties variées autant qu'imprévues pour ne pas sombrer dans le simple remake. On regrette seulement que les extérieurs visiblement méditerranéens soient censé représenter le Nord de la France où se passe l'action. Parmi les actrices, Patty Shepard campe une belle et sanglante vampire, Gaby Fuchs étant moins attractive en innocente jouvencelle. Le film obtient un très grand succès, consacrant définitivement le personnage et son auteur qui, jusque-là, n'avaient pas obtenu des critiques très élogieuses. Cette fois, la série est bien sur les rails et l'infatigable Jacinto Molina enfanta d'un autre script amalgamant, idée inédite, le thème du loup-garou à celui du Docteur Jekyll.

Dr Jekyll y el Hombre Lobo (1971) encore réalisé par Léon Klimowsky, se déroule d'abord en Hongrie où Daninsky recueille une jeune fille, Justine, que des brigands viennent de violer ; les agresseurs faisant irruption chez lui, il les tue, à l'exception de l'un d'eux qui réussit à lui échapper et va alerter les villageois qui forceront Daninsky et la fille de fuir leur intention de lynchage. Ce prologue n'a rien à voir avec la suite où, refugié à Londres, Daninsky va trouver le petit-fils du fameux (!) Docteur Jekyll pour lui demander un remède capable de guérir sa maladie. Jekyll transforme alors Daninsky en Hyde en pensant que celui-ci dominera la malédiction du loup-garou, après quoi un antidote retransformera Hyde en Daninsky. Mais c'est le contraire qui se produit : le lycanthrope prend le dessus et Hyde ne redevient normal que pour se métamorphoser en loup-garou. Jekyll ayant été tué, plus rien ne peut sauver Daninsky de sa double monstruosité ; en tant que Hyde, il torture même sa chère Justine, et en tant que loup-garou, il la blessera mortellement juste avant de mourir lui-même sous les balles d'argent. Ce curieux cocktail permet avant tout à Paul Naschy une excellente performance d'acteur, surtout en tant que Mister Hyde, où il évolue presque sans maquillage, extériorisant parfaitement la cruauté de son personnage. Notons l'originalité du script : ce n'est pas Jekyll qui devient Hyde, mais Daninsky. Il ne s'agit donc pas d'un affrontement entre les deux monstres comme pourrait le faire croire le titre ; c'est bien l'un des meilleurs de la série, sur le double plan du scénario et de l'interprétation, la mise en scène étant correcte, Klimowsky et son assistant Carlos Aured s'étant mis au service de leur scénariste-acteur sans le trahir. Désormais, Paul Naschy-acteur et Jacinto Molina-scénariste allaient enrichir le Fantastique espagnol de bien d'autres titres en dehors des aventures de Waldemar Daninsky : Jack l'Eventreur, le comte Dracula, la momie et le Diable lui-même allaient tour à tour revivre sous la plume de Molina et sous les traits de Naschy. Mais c'est toujours vers son enfant chéri que Naschy-Molina revenait régulièrement, essayant d'en renouveler le cadre et les péripéties. Il y parvint partiellement avec **El Retorno de Walpurgis**, co-production hispano-mexicaine réalisée en 1973 par l'ex-assistant de Klimowsky : Carlos Aured. Le prologue, se déroulant au XVe siècle nous montre le chevalier Daninsky exterminant une secte de sorcières dirigées par la comtesse Bathory. Celle-ci, avant de périr dans les flammes, jette une malédiction sur son bourreau et sur toute sa descendance. Excellent point de départ avec duels, décapitation, messe satanique, holocauste par le feu et autres visions où la violence fulgure. Après quoi, nous sommes transportés vers la fin du siècle dernier où l'ultime descendant du chevalier, Waldemar, envoûté par une gitane qui marque sa poitrine du signe du loup, se métamorphose nuitamment en loup-garou et multiplie les meurtres horribles. Mise au courant de l'irréversible malédiction qui empêche Daninsky de l'épouser alors qu'elle attend un enfant de lui, la belle Kinga, dans un dénouement à rebours des précédents, poursuit elle-même le lycanthrope pour lui donner le coup de poignard à lame d'argent qu'il ne cherchera pas à éviter pour être enfin délivré. Le film s'achève sur un gag : l'enfant de feu Daninsky vient s'incliner sur la tombe de son père, tendant à sa mère une main déjà velue et griffue.
Sous le savant maquillage créé cette fois par Fernando Florido (les séquences de métamorphose étant ici particulièrement convaincantes), Paul Naschy donne libre cours à la fureur sauvage de son monstre favori, Maria Silva incarnant trop brièvement hélas, la comtesse sanglante à laquelle elle prête son altière beauté. Présenté en France sous un titre aussi trompeur que raccoleur : **L'Empreinte de Dracula**, ce film souvent excellent, parfois démesuré dans ses visions d'horreur, a visiblement bénéficié de plus de soin que les précédents, sans doute grâce à un plus confortable budget. L'idée de départ, associant la comtesse Bathory au loup garou, peut paraître inadéquate, mais n'est pas moins valable que celles qui réunirent précédemment Daninsky et les autres monstres du répertoire. Bien entendu, l'érotisme est à nouveau largement présent, compensant les nombreuses visions sanglantes qui émaillent l'action.

C'est Miguel Iglesias Bonns qui dirigea en 1975 le huitième scénario de Molina consacré au loup-garou. **La Maldicion de la Bestia** se passe au Tibet où une expédition recherche le mythique yeti. Waldemar Daninsky et sa fiancée Sylvia en font partie. S'étant égaré dans une tempête, Daninsky, attaqué par deux femmes-louves avides de chair humaine, les tue à l'aide d'une flèche d'argent qu'il a trouvée dans un squelette de loup-garou (!). Bien entendu, mordu par l'une des monstrueuses femelles, le voilà condamné à son tour à devenir loup-garou puisque tel est le sujet central du drame. Mais tout se complique lorsque les membres de l'expédition sont capturés par des bandits de la montagne, qui périront sous les coups furieux de Daninsky devenu loup-garou. Après avoir ainsi été arrachée aux mains des bandits, Sylvia est enlevée par un yéti et Waldemar, ayant repris apparence monstrueuse, affronte alors l'abominable homme des neiges qu'il réussit à vaincre. Daninsky et Sylvia, sur le chemin du retour, rencontrent un moine qui possède une fleur capable de guérir la lycanthropie et c'est, pour la première fois, une happy-end pour notre éternel maudit.
Cette production est une aventure pleine d'action, avec ses cannibales femelles et son yéti qui sont autant de personnages fantastiques créant des situations nouvelles auxquelles est confronté l'infatigable Daninsky. Paul Naschy est toujours très à son aise sous l'horrible maquillage cette fois conçu par Adolfo Ponte ; les interprètes féminines sont invariablement dénudées malgré le climat supposé glacial et les paysages pyrénéens s'efforcent de paraître himalayens sans trop y parvenir. Il ne manque à cette modeste production qu'un peu plus d'ampleur pour nous restituer la grande aventure avec le panache qu'elle aurait exigé.
A la lecture de ce chapitre, il apparaît que Molina brode et extrapole autour d'un thème central où reviennent régulièrement les évènements-types, telle l'inévitable fin à coups de balles d'argent. Mais au fil des scénarios s'élabore un ensemble de composantes qui varient le menu et font passer plus aisément les poncifs toujours au rendez-vous. S'il n'a pas innové en mêlant le loup-garou aux autres monstres (sauf en ce qui concerne la rencontre Daninsky-Hyde avec l'idée originale de mêler les deux personnages en un seul au lieu de les opposer), il a en revanche élargi le décor, soit dans le temps (voir la rencontre avec la comtesse Bathory), soit dans l'espace (voir les péripéties situées fréquemment au Tibet). A ce propos, notons la curieuse insistance avec laquelle, dans plusieurs films, Molina met en scène le yéti en tant que propagateur de la lycanthropie du pauvre Daninsky : c'est une idée aussi valable qu'une autre, puisque l'on peut tout supposer sur l'homme des neiges encore plus légendaire que réel.
Après son huitième Daninsky-picture, Paul Naschy, comme tant d'autres acteurs, décida de passer derrière la caméra,



« Le monstre aux filles » (1961) mettait en valeur la beauté de Barbara Lass, terrifiée par un loup-garou directeur de pensionnat

sous son nom veritable de Jacinto Molina, devenant auteur « à part entière » de plusieurs films, en majorité fantastiques, donnant ainsi libre cours a sa passion creatrice dans le seul domaine où il se plaisait d'evoluer, ayant toujours dit qu'il ne tournait des films non-fantastiques que pour avoir les moyens de s'adonner pleinement aux autres. Devenu une autorité nationale en la matiere, il pouvait desormais mettre en images ses propres idees, ce qu'il fit notamment avec **Inquisicion** (1976) et **El Caminante** (1978) puis avec un peplum fantastique **Los Cantabros** (1980). Et tout naturellement, il revint à son personnage favori dans **El Retorno Del Hombre Lobo** (1980), bouclant ainsi une boucle entreprise douze ans auparavant. Cette production ambitieuse, soignée et presque fignolee par son auteur, est la synthese de toute la serie ; curieusement, elle reprend comme point de départ celui de **El Retorno De Walpurgis**, c'est-à-dire que le prologue se deroule en 1530 en Hongrie où sevit la comtesse sanglate Elizabeth Bathory, mais cette fois, les rapports entre les personnages sont inverses, Bathory et Daninsky étant unis dans leur terrifiante reputation (du moins provisoirement !). Après un debut fulgurant qui s'achève par la destruction brutale des deux horribles personnages (Daninsky étant transpercé par une croix d'argent), l'action continue en 1980 ou trois jeunes allemandes, expertes en pratiques magiques Erika, Barbara et Karin, voyagent en Transylvanie, à la recherhe des tombes de la Bathoy et de son serviteur lycanthrope. Avec la collaboration d'un vieux professeur, lles les découvrent, utilisent des rites sataniques... et recommence le cycle infernal, les deux monstres ressuscitant et rééditant leurs sanglants exploits, semant la mort dans toute la région, deux des jeunes filles étant vampirisées par la Bathory et répandant aussi la terreur nocturne. Mais un élement imprévu surgira, renversant le rapport des forces : Karin et Daninsky tomberont amoureux l'un de l'autre, ce qui provoquera un revirement chez Daninsky, lequel s'érigea en defenseur de sa bien-aimée contre les intentions homicides des émules de la comtesse. Un combat hallucinant opposera enfin les deux ressuscités parmi les flammes purificatrices ; redevenu loup-garou, Waldemar brisera le cou de la comtesse avec ses énormes dnts de fauve ; il ne restera de la Bathory qu'une poignée de cendres, tandis que Daninsky recevra le coup de grâce liberateur de la main de Karin qui le transpercera avec une croix d'argent, les flammes achevant l'œuvre de destruction en une séquence finale mouvementee.

Doté d'une très belle photo signée d'Alejandro Ulloa, fort bien interpreté, ce film termine la série en une apothéose n'ayant que le tort de ne guère innover au niveau du script. On sent nettement que Naschy, sans tenir compte du passé, a voulu enfin nous donner un loup-garou entierement personnel, même au risque de se répéter quelque pe, se contentant de perfectionner chacun de ses élements (les actrices sont particulierement convaincantes), nous offrant lui-même une excellente interprétation, l'horreur et l'érotisme etant ici simultanément et convenablement dosés.

C'est donc une version que l'on peut considerer comme une somme, un bilan, bref une fin, Molina ayant cette fois fait le tour de son thème favori. Il serait souhaitable qu'il s'arrête là, avec ce dernier — et peut-être meilleur — exploit du personnage qui desormais est confondu avec lui et qui a, après des debuts difficiles souvent gâchés par des tâcherons de la pellicule, donné finalement au cinema fantastique espagnol certaines de ses heures les plus mémorables

Loups-garous d'ici

et d'ailleurs

Nous venons de voir les trois principales sources de films de loups-garous, c'est-a-dire Hollywood, Londres et Madrid ; il nous reste encore à survoler les productions de divers pays où le lycanthrope n'est qu'occasionnel, mais que nous devons signaler par souci d'information sinon d'exhaustivite

Nous profitons tout d'abord de ce chapitre cosmopolite pour prevenir le lecteur qu'il trouvera dans la filmographie jointe à cette étude de nombreux films dont il n'est pas question dans notre texte : il s'agit de films (le plus souvent parodiques, de qualité mineure sinon inexistante) où le loup-garou, mêle à d'autres monstres du repertoire, sert de marionnette ou se contente de faire de la figuration (pas tres intelligente), les commentaires de-la dite filmographie resumant le sujet de chaque film ou précisant la place qu'y occupe le personnage lycanthropique. De même, nous citons dans cette filmographie, quelques titres s'apparentant à notre sujet, mais tres évasivement, ce qui est également precise dans les commentaires.

Revenons à notre tour du Monde des loups-garous cinematographiques pour nous arrèter, très brièvement, sur deux films français, les seuls dont nous puissions faire état dans le cadre de ce panorama, notre cartesienne production nationale évitant depuis toujours les monstres classiques du répertoire qu'elle juge sans doute indignes d'elle.

« Le monstre aux filles »



En 1923 fut tourné par Jacques Roullet et Pierre Bressol **Le loup-garou**, histoire d'un homme devenant lycanthrope parce qu'un prêtre qu'il avait assassiné l'avait maudit avant d'expirer. On n'assistait à aucune métamorphose, mais c'était tout de même un début. Hélas, cela demeura une exception ! Après cet unique spécimen muet, nous eûmes droit à l'unique spécimen parlant : il naquit en 1943, époque où le cinéma français flirtait quelque peu avec le Fantastique sans toutefois jamais verser dans l'épouvante. Cela s'intitulait : **Le loup des Malveneur** ; réalisé par Guillaume Radot, c'était l'histoire d'une vieille légende concernant une famille dont un lointain aïeul se transformait nuitamment en loup, laquelle famille subit encore de nos jours la malédiction, la plupart de ses membres périssant de mort violente. Hélas, tout cela était d'une incroyable banalité, d'une désespérante monotonie, malgré les décors du château qui auraient pu créer l'ambiance terrifiante souhaitée. Inutile de préciser que tout se passait en abondantes paroles et que nulle vision d'horreur ne venait nous tirer d'une inévitable torpeur. Ce film, lors de sa parution, prétendait rivaliser avec les bandes américaines qui nous étaient alors interdites : il ne put que nous les faire davantage regretter !

Signalons également, dans le domaine de la télévision française, deux intéressantes adaptations du conte d'Erkmann-Chatrian, **Hugues le loup**, en 1974 et 1977 (*).

Malgré une abondante production de films fantastiques en tous genres, l'Italie n'a curieusement pas été inspirée par les loups-garous, sauf en de très rares occasions, la première se situant en 1961 où Richard Benson (alias Paolo Heusch) réalisa **Lycanthropus (Le monstre aux filles)** dont l'action se déroulait dans une maison de redressement pour jeunes filles, étant surtout prétexte à scènes invariablement identiques où l'on voyait une belle jouvencelle subtilement dévêtue errant seule dans le parc au milieu de la nuit, alors que rôdait le loup-garou : à savoir le directeur de l'établissement. Le scénario n'était pas crédible et les interprètes pas convaincants, quoique Curt Lowens était bien hideux sous son maquillage de lycanthrope et ses victimes souvent très photogéniques.

Beaucoup plus intéressant nous paraît **La Lupa Mannara** tourné en 1975 par Rino Di Silvestro ; avec ce film en effet, le cinéma transalpin nous propose une des rares versions féminines du mythe du loup-garou. Les agissements du personnage sont ici justifiés par les phantasmes névrotiques d'une jeune femme qui traumatisée par un viol perpétré dans son enfance, refuse, depuis, tout contact sexuel et vit une « réincarnation ». Le début du film nous transporte un siècle en arrière et nous montre des villageois chassant une femme nue qui s'est transformée sous leurs yeux en un loup-garou femelle. Au cours de la poursuite nocturne, un homme est mordu par la créature, celle-ci le tuant ensuite d'un grand coup de hache. Capturée par les villageois, elle est alors attachée à un bûcher... et l'héroïne du film se réveille, ortant de ce qui n'était apparemment qu'un cauchemar. Le même soir, Daniela — c'est son nom — qui vit seule avec son père cloîtrée dans une maison de campagne en raison de sa névrose, apprend par un télégramme l'arrivée imminente de sa sœur et du mari de celle-ci, qu'elle ne connaît pas encore. Lorsque le jeune couple arrive, Daniela reconnaît, en la personne de son beau-frère, l'homme qu'elle avait tué dans son cauchemar. Dès lors, les événements se précipitent. Daniela a des visions de plus en plus fréquentes ; elle se voit possédée par un lézard gigantesque tandis qu'une voix sépulcrale l'appelle, l'incitant à rejoindre dans « le cercle magique » son double sanglant. Les meurtres vont se succéder dans la demeure et dans les environs, jusqu'au jour où Dianela croira trouver l'amour et le bonheur dans les bras d'un cascadeur qui lui manifeste un respect inaccoutumé pour elle. Malheureusement, profitant d'une absence de celui-ci, trois voyous pénètrent un jour dans la maison solitaire et violent Daniela : le cascadeur survenant périt poignardé en voulant la défendre. Après ce nouveau choc, Daniela retourne à l'état de bête fauve : elle assassinera ses bourreaux avant de connaître l'internement définitif dans un asile.

Le drame ne manque pas d'originalité comme on peut le constater à la lecture de ce bref résumé d'une action très prenante : film basé sur les phantasmes d'une jeune femme, mais traité sous l'angle du fantastique classique, c'est aussi un film érotique de qualité. Une actrice peu connue, Annick Borel, vit avec intensité son personnage à la fois victime et monstre redoutable. Ne refusant ni l'horreur visuelle, ni un certain onirisme, Rino Di Silvestro illustre un scénario habile qui ménage le suspense jusqu'au déchaînement sauvage final, la passionnante progression psychologique nous faisant partager les émotions violentes ressenties par l'héroïne. Ce n'est donc pas seulement une utilisation opportuniste d'un des mythes de l'épouvante classique, c'est surtout un renouvellement de ce mythe grâce à l'angle psychanalytique adopté.

S'il est un pays où le cinéma fantastique est abondant, c'est bien le Mexique où, depuis trente ans, tous les thèmes et tous les personnages ont été traités, de façon certes plus respectueuse que talentueuse, mais que nous ne pouvons ignorer, quoique cette production soit quasiment réservée à la consommation locale et aux pays de langue espagnole. Pourtant, au début de ce courant qui devint rapidement un fleuve impétueux, les cinéastes mexicains tentèrent d'internationaliser et de valoriser leurs œuvres en faisant appel à maints acteurs hollywoodiens spécialisés, de Karloff à Basil Rathbone et de John Carradine à Lon Chaney Junior. Et c'est bien entendu ce dernier que les studios mexicains engagèrent lorsqu'ils décidèrent en 1959 de faire réaliser par Gilberto Martinez Solares **La Casa Del Terror**, histoire rocambolesque mais ingénieuse mêlant les deux personnages mythiques que sont la momie et le loup-garou, tous deux maintes fois interprètes à l'Universal par ce même Lon Chaney Jr. Le scénario imagine qu'un certain Professeur Sebastian, savant (fou) de profession est propriétaire d'un Musée des Horreurs dont les mannequins sont en réa-

---

(*) : Un loup-garou français !

Outre les nombreuses versions cinématographiques américaines ou britanniques qui traitent de la lycanthropie, il y eut également une incursion française réalisée pour notre petit écran par Michel Subiela en 1974.

Le nom de Michel Subiéla est à retenir, car c'est à peu près le seul réalisateur qui ait œuvré dans le fantastique à la télévision depuis plus d'une décennie. Après avoir longtemps collaboré avec Claude Santelli pour sa série « Le théâtre de la jeunesse », Michel Subiéla est ensuite devenu réalisateur et c'est avec passion qu'il s'est consacré à l'adaptation pour le petit écran des chefs-d'œuvre de la littérature fantastique française. Et c'est là un de ses grands mérites que d'avoir permis à des millions de téléspectateurs de découvrir que contrairement aux idées reçues la littérature fantastique française est une des plus riches au monde.

On doit à Michel Subiéla deux séries de téléfilms, « Le tribunal de l'impossible » et « Les classiques de l'étrange », qui couvrent la plupart des grands thèmes du fantastique, mais la série fut malheureusement interrompue en 1975 par décision des responsables de TF1, ceux-ci considérant que le taux d'écoute de ces émissions était inférieur à celles de Guy Lux !

Ces précisions apportées, Michel Subiela réalisa donc en 1974 **Hugues le loup**, téléfilm d'une durée d'une heure trente, en couleurs, qui décrit l'histoire d'une famille sur laquelle pèse une sinistre malédiction.

Le Comte de Nideck et sa fille Odile vivent dans leur château entouré de montagnes désertes et inquiétantes. Le Comte est atteint d'un mal étrange, qui certains jours, le fait hurler comme un loup et mordre son entourage. A l'extérieur, dans la nuit et la neige, un être mystérieux rôde, on ne connaît de lui que ses empreintes qui ont tout à la fois la forme de griffes de loup et de pieds de femme.

C'est sur ce ton poétique et angoissant que s'amorce cette belle histoire qu'il me semble dommage de déflorer ici, aussi je préfère laisser le loisir à ceux qui le veulent de la découvrir, et je me contente d'ajouter que « lorsque la bête surgit des ténèbres de l'âme, le seul remède est l'amour total, pur, sincère ».

Hugues le loup a sans doute été l'une des meilleures réalisations de Michel Subiela. Produit purement français ce téléfilm avait les qualités qu'on attribue exclusivement aux œuvres britanniques, et la distribution bien française réunissait dans les rôles principaux : Patricia Callas, Claude Titre, Jean-Claude Dauphin ainsi que votre serviteur... ce qui me permet d'ajouter ici quelques remarques personnelles sur le tournage lui-même.

Il s'est déroulé sur une période de six semaines environ, dont trois semaines en extérieurs dans le Cantal au château de Gaihant, et le reste aux studios de Joinville.

Le personnage que j'interprétais ne sortant que rarement du château, j'avais peu à tourner en extérieurs, c'est pourquoi de cette partie de la réalisation je ne conserve le souvenir que de longs moments passés à attendre, dans la neige et le vent glacial, l'instant de prise de vue.

En revanche, je me rappelle ma joie, sur le plateau des studios de Joinville, lorsque je découvris le décor planté là, et qui représentait les pièces principales d'un grand château gothique — vastes cheminées, fenêtres originales, lourdes colonnes, monumental escalier décoré de dragons, se succédaient, déployant les fastes d'un univers médiéval mythique — le décorateur avait réalisé une œuvre d'art ! J'avais vraiment devant moi, autour de moi, les décors chers aux productions de la Hammer et en particulier à Terence Fisher !

Le tournage et le montage terminés, lorsque j'assistais la première projection privée d'**Hugues le loup**, je trouvais le film d'une grande beauté plastique, l'atmosphère convaincante, la narration adroite... que le comédien retrouve le plaisir du simple spectateur était pour moi la preuve évidente de la qualité du film.

Sept années se sont écoulées depuis la diffusion d'**Hugues le loup**, souhaitons donc qu'un jour prochain notre télévision lâche sur ses écrans un autre loup-garou qui à son tour libèrera tous les monstres français encore en sommeil afin que leur réveil fasse pâlir d'envie leurs frères étrangers.

Bernard Charnacé

lité des cadavres volés dans des tombes et enduits de cire. Le gardien du musée est Casimiro (joué par un réputé comique local Tin-Tan) dont la fiancée Paquita (la pétillante Yolanda Varela) vient parfois la nuit partager la solitude. Or, le Pr Sebastian dérobe une momie découverte en Egypte et récement arrivée à Mexico, pour expérimenter sur elle une nouvelle machine capable de faire revivre les morts. Il prélève du sang au malheureux Casimiro et tente alors sa grande expérience à la Frankenstein. Il croit avoir échoué, mais tandis qu'il s'offre une collation avec ses aides, un éclair frappe la machine et la momie ressuscite... pour se métamorphoser aussitôt en loup-garou qu'elle était de son vivant. Après une lutte furieuse, le monstre est maîtrisé ; le savant transplante alors une partie du cerveau de l'un de ses ides dans la tête de la créature, puis celle-ci devient féroce et s'enfuit après avoir tué les aides. On assiste ensuite à des attaques nocturnes de promeneuses solitaires par le monstre évadé jusqu'au soir où, suivant Casimiro, le loup-garou découvre Paquita et la kidnappe. N'écoutant que son courage, le pusillanime gardien de nuit retrouve sa bien-aimée et, après une lutte homérique et cocasse (le film verse alors dans un comique plus ou moins volontaire), il triomphe du monstre qui périt en tombant du toit d'un gratte-ciel, le savant-fou étant, lui, victime de l'incendie de son laboratoire. Taillé sur mesure pour Lon Chaney Junior, ce scénario pas plus mauvais qu'un autre lui donne l'occasion de retrouver une dernière fois ses deux personnages de prédilection, et surtout le loup-garou grâce auquel il anime les meilleures scènes du film dans la plus pure tradition fidèlement (ou servilement) copiée sur celle de l'Universal. S'il ne réussit pas à effrayer en tant que momie, desservi par un embonpoint déjà envahissant, Chaney demeure excellent sous l'apparence velue du lycanthrope à la furie meurtrière toujours spectaculaire. Son maquillage est malheureusement moins réussi que celui de Jack Pierce, mais il s'y réfère étrangement, confirmant que les cinéastes mexicains ont voulu ressusciter à leur profit le mythe de Larry Talbot, d'autant plus qu'ils en avaient obtenu l'interprète original dont la réputation était mondiale. Ce devait être pourtant (à notre connaissance) le seul film axé sur le loup-garou, car celui-ci, s'il devait à nouveau fréquemment refleurir dans les studios mexicains, ne fut plus par la suite que l'un des multiples monstres mêlés aux aventures du style serial dont les héros étaient Santo, le catcheur masqué, Capulina le poltron ou les juvéniles Chabello et Pepito. Mais avant cela, il y eut **El Castillo de los Monstruos**, de Julian Soler (1958) qui lui, essaye de retrouver le souffle tragi-comique des **Deux nigauds contre Frankenstein** auquel il fait irrésistiblement penser.

Tout commence comme dans le film Universal : on apporte au propriétaire d'un musée de cire les effigies du monstre de Frankenstein et d'un vampire qui pourrait être Dracula, mais il s'agit en réalité des vrais monstres qui ressuscitent. Une docteresse, Sofia, qui a découvert leur présence, essaye de les détruire, aidée d'un ami qui, nuitamment, devient loup-garou (toujours comme à l'Universal). Hypnotisée par le vampire, la belle Sofia s'empare de Paco et Agapito, les deux braves livreurs de monstres, pour transférer le cerveau de l'un d'eux ans le crâne du monstre de Frankenstein (dans le film américain, c'était Lou Costello qui était voué à ce sort funeste). Et tout se termine aussi par une bataille de monstres, le loup-garou transperçant le vamire avec un pieu et le monstre de Frankenstein périssant dans les flammes. Aucun doute, il s'agit bien d'un remake (ou plutôt d'un plagiat) du film de Charles Barton, jusque dans les moindres détails de son script ; en outre, l'acteur German Roblès, spécialiste mexicain des rôles de vampires, parodie son propre personnage tout comme jadis Lugosi.

Venons-en à présent à Santo : Santo est un populaire personnage de Bande Dessinée mexicaine ; il s'agit d'un catcheur masqué « El Enmascarado de Plata », le Saint au Masque d'Argent, qui affronte tous les périls imaginables : monstres préhistoriques, savants-fous, extra-terrestres, vampires et zombies, rien ne lui résiste bien qu'il ne pos-

Bernard Charnacé dans « Hugues le loup » (France - 1974) réalisé pour la télévision par Michel Subiéla.



sède aucun pouvoir particulier. Il est en cela plus proche de Flash Gordon que de Superman, bien que ce soit de ce dernier nom qu'on l'ait improprement baptisé en France Luis Gasca, grand spécialiste en la matière, l'a ainsi décrit : « Inspiré par un authentique champion de lutte libre qui mit à la mode le port du masque, le Saint porte toujours sur son visage un masque d'argent noué sur la nuque, nanti de fausses oreilles collées au crâne, percé de petits trous qui lui permettent d'entendre (!) et muni d orifices pour es yeux, le nez et la bouche (!!). Son vêtement se compose d'un pantalon argenté, garni de enouillères, et de hautes bottes de même couleur. Il porte en outre une cape noire bordée de franges de strass en forme de losanges. Parfois, la cape est de couleur argentée. Aucun emblème symbolique n'apparaît sur son costume. De stature moyenne et un peu adipeux, le Saint parle correctement espagnol et à aucun moment, il ne donne l'impression d'être un nord-américain, mais au contraire c'est un « peladito » aztèque bien alimenté. Ces caractéristiques déterminées le différencient des héros américains... Il travaille dans un laboratoire très simple, toujours en étroit contact avec la police qu'il aide inconditionnellement. Dans ces relations police-héros, insolites dans un pays où il est traditionnel de se faire soi-même justice, le Saint est une exception »

A l'écran, Santo a affronté les mêmes périls que son modèle dessiné, d'abord seul puis en compagnie d'un autre héros : Blue Demon, dans une trentaine de productions parmi lesquelles nous ne citerons que celles où figure le loup-garou Commençons par **Santo en el Museo de Cera** d'Alfonso Corona Blake (1963) où un savant-fou (Claudio Brook) réédite les sinistres agissements de Lionel Atwill et de Vincent Price dans les deux versions hollywodiennes de **Masques de cire**. Parmi les statues célèbres du musée figurent celles du loup-garou, de Quasimodo, de Landru et du monstre de Frankenstein. Santo mettra fin aux exploits du Dr Karol en libérant in-extremis la jeune fille qui allait à son tour être plongée dans la cuve de cire bouillante. Dans **Santo Y Blue Demon contre los Montruos** de Gilberto Martinz Solares (1968), un autre savant-fou ressuscite cinq monstres (celui de Frankenstein, Dracula l'homme-poisson, la momie et le loup-garou) pour se venger de ceux qui voulurent sa mort et pour semer la terreur autour de lui. Rien de bien original, pas même le dénouement où monstres et savant-fou périssent tous dans la même explosion.

Santo y Blue Demon Contra Dracula y el Hombre Lobo de Miguel Delgado (1972) donne plus d'importance à notre lycanthrope, mais sans que le film ne passe plus passionnant (ni mieux fait) que les autres. Le loup-garou se nomme Rufus et, tel Larry Talbot, est un agréable jeune homme qui courtise la fille du savant, mais sa lycanthropie le voue à la même fin tragique que le vampire. Notons que les monstres sont ici ressuscités par un savant-fou qui injecte un fluide de son invention dans deux squelettes trouvés dans des cercueils venant de Transylvanie. Enfin, signalons que dans **Santo Contra Las Mujeres Vampiro (Santo contre les femmes-vampires)** d'Alfonso-Corona Blake, un zombie a une apparence de loup-garou, mais sans être crédité comme tel ; nous ne le citons « qu'à toutes fins utiles » sans pour autant l'inclure dans notre filmographie déjà encombrée de loups-garous incertains.

Capulina Contra Los Monstruos de Miguel Moryata (1972) est l'une des aventures d'un comique local, Gaspar Henaine, qui lui aussi affronte vampires et loups-garous auxquels il échappe immanquablement après moult péripéties aisément concevables, tous ces produits se ressemblant dans la forme comme dans le fond, guère plus valables que nos pires films comiques.

On peut en dire autant de **Chabelo Y Pepito Contra Los Monstruos** (admirons au passage l'originalité de tous ces titres) réalisé en 1973 par Jose Estrada, où l'on trouve les mêmes ingrédients, les deux « héros » étant ici des enfants-prodigues aussi célèbres alors que Joselito en Espagne ou jadis Shirley Temple. A nouveau, parmi les monstres, un loup-garou, un vampire et un homme-poisson servilement copié sur la créature de Jack Arnold, tous ces sous-produits pillant sans remords ce que le cinéma fantastique hollywoodien nous a donné de mieux à travers les années.

Les années 80 :

Le retour des loups-garous

Après s'être raréfiés au cours des années et avoir pratiquement disparu depuis trois ans, les loups-garous cinématographiques effectuent en 1980 un spectaculaire come-back, de nombreuses et importantes productions leur étant tout à coup consacrées. C'est tout d'abord en Espagne que le mythe réapparait, ainsi que nous l'avons vu au chapitre monopolisé par Paul Naschy ; mais **El Retorno del Hombre Lobo** n'est pas le seul lycanthrope transpyrénéen nouveau : **El Liguero Magico**, parodie signée de Mariano Ozores vient s'ajouter à la longue saga de Waldemar Daninsky, mais dans un registre fort différent, puisque ce loup-garou est... homosexuel ! Selon nos amis espagnols, il s'agit d'un très mauvais film comique, tourné dans les décors même de la production précitée de Paul Naschy

C'est à nouveau d'Amérique que nous arrivent les derniers et plus importants titres de notre tour d'horizon, dont certains apportant un sang neuf et vigoureux à notre monstre mythique. Il devient de plus en plus difficile d'édifier des canevas différents autour de ce personnage aux limites bien définies. Et pourtant, ces limites ont été brutalement repoussées et élargies avec **The Howling (Hurlements)** de Joe Dante (1980) où les scénaristes John Sayles et Terence Winkless ont tout simplement assimilé le thème du loup-garou à celui des sectes secrètes (comme **Thirst** le fit si brillamment pour le vampirisme).

Il s'agit d'une histoire aux multiples rebondissements mettant en scène une productrice d'émissions télévisées, Karen, menacée de mort par un maniaque qu'elle affrontera dans la cabine de projection d'un sex-shop où le tueur, Eddie, sera surpris par la police et abattu Peu après, son cadavre disparaîtra de la morgue. Nerveusement ébranlée, Karen consulte le Docteur Waggner qui lui préconise un séjour dans sa clinique privée, en un lieu calme et isolé sur la côte californienne. Là, Karen s'apercevra peu à peu que tous les pensionnaires de la maison de repos ne sont pas des êtres humains normaux ; la nuit, des cauchemars l'éveillent et des hurlements lointains l'empêchent de dormir Venu avec elle, son mari est ensorcelé par une provocante « malade », Marsha, et Karen verra bientôt sur son corps d'étranges marques de griffes. Elle appellera à son aide un couple d'amis qui enquêtent sur la disparition du cadavre d Eddie et tous trois seront tour à tour sauvagement agressés par les monstres nocturnes, un incendie-holocauste final ne pouvant réussir à détruire l'horrible confrérie. Sur ce canevas se greffent quelques-unes des plus extraordinaires séquences de lycanthropie jamais captées par une caméra, prodigieusement détaillées par tout un arsenal d'Effets Spéciaux où se succèdent les maquillages imaginés par Rob Bottin et l'animation image par image de David Allen, sans compter les truquages sonores et mécaniques.

La métamorphose d'un visage humain (ou féminin, car il y a des monstres des deux sexes) en une face boursouflée où les poils surgissent et envahissent, où les oreilles s'allongent, où le nez devient un museau et les dents des crocs acérés, ne fut jamais aussi effrayante. Les séquences à sensations abondent, certaines jamais vues encore à l'écran, comme l'accouplement du mari de Karen et de Marsha, au cours duquel les deux amants se métamorphosent sous nos yeux stupéfaits en deux loups-garous hideux à la lueur tremblante d'un feu de bois. Autre séquence d'horreur visuelle : celle où Terri, l amie de Karen, traquée dans une cabane par l'un des monstres, lui coupe le bras d'un coup de hache, lequel bras velu redevient alors celui d'un homme. L'incendie de la grange d'où essayent de s'enfuir tous les monstres hurlants est une autre scène-choc mais le dénouement est encore plus savoureux N'y voit-on pas en effet Karen, ayant échappé à tous ces dangers quoique mordue par un loup, réapparaître à la télévision et se métamorphoser sous les yeux horrifiés des techniciens du studio, tandis que dans un bar, en voyant la scène, un client hoche la tête et déclare admirativement : « Qu'est-ce qu'ils

n'arrivent pas à faire, tout de même, avec leurs Effets Spéciaux ! » Et, tout près de lui, une autre cliente qui n'est autre que Marsha commande un hamburger saignant. Double gag génial terminant une œuvre qui ne l'est pas moins !

Joe Dante et son équipe de techniciens ont produit là un incontestable chef-d'œuvre ; les acteurs sont tous excellents, des jeunes comme les belles Dee Wallace (Karen) et Elizabeth Brooks (Marsha) aux vieilles gloires comme Patrick MacNee et l'increvable John Carradine qui est l'un des loups-garous de l'histoire, mais sans autre métamorphose que des yeux phosphorescents et des dents longues et effilées.

Plusieurs nouveaux loups-garous vont envahir les écrans très prochainement ; en attendant d'en parler plus longuement lors de leur parution, nous les signalons pour clore ce panorama mondial, et tout d'abord **An Americain Werewolf In London**, écrit et réalisé par le jeune John Landis, qui possède comme atout maître les maquillages de Rick Baker et un script original nous réservant plus d'une surprise et se déroulant dans le Londres d'aujourd'hui. Un jeune étudiant américain, David, en vacances en Angleterre avec son ami Jack, se réveille un matin dans un hôpital londonien et constate qu'il ne se souvient plus de ce qu'il a pu faire au cours des trois dernières semaines ; on lui dit que Jack a été tué et que lui-même a échappé de peu à une mort horrible, le corps de son ami ayant été déchiqueté. Le dernier souvenir de David est un son terrifiant entendu par les deux jeunes gens, alors que, sous une pluie battante, en pleine campagne, ils recherchaient une auberge pour y passer la nuit. Le mystère enveloppe désormais David qui fait des cauchemars où lui apparaît un être monstrueux, jusqu'au jour où rêve et réalité se confondent et où David, horrifié, est mis en présence de Jack, dont le visage est atrocement mutilé. Mystère, humour, et épouvante sont intimement liés dans ce scénario aux multiples rebondissements et à l'intérêt constant.

Wolfen, de Michael Wadleigh, se déroule à New York City, également de nos jours, confirmant que les scénaristes essayent de varier à la fois le cadre et l'époque de l'action, jadis plus souvent située dans le passé et en des lieux moins fréquentés. Ici, un détective incarné par Albert Finney, enquête sur une série de meurtres bestiaux qui le conduiront à découvrir le repaire d'une monstrueuse communauté, le tout se basant sur une vieille légende folklorique indienne mêlant les loups et les humains. De nombreuses séquences utilisent la caméra subjective pour nous restituer la propre vision des monstres, les effets spéciaux de couleurs et de son se complétant pour décrire un mode insolite où la terreur nous est largemeent distribuée. Un dénouement quelque peu inhabituel se déroule dans une église gothique, refuge des loups-garous dont la destruction libérera la ville de sa plus effoyable menace collective.

Enfin et toujours en 1980, **Full Moon High** de Larry Cohen apporte une note humoristique à la longue série des nouveaux loups-garous, mettant en scène un joueur de football américain (Adam Arkin) en voyage en Roumanie avec son père, voyage au cours duquel il est mordu par un lycanthrope. N'osant plus réapparaître dans son pays en constatant qu'il est devenu loup-garou, il ne retournera aux U.S.A. que vingt ans plus tard ; tout a changé autour de lui, les idées ont évolué, mais lui est demeuré tel qu'il était jadis à tous points de vue ; il consulte un psychiatre pour essayer de vaincre sa malédiction, mais en vain. Ayant conservé l'apparence de ses vingt ans, il se fait passer pour son propre fils et s'engage dans la même équipe de football dont

Griffin Dunne, au premier stade de sa décomposition, après une mort violente (« Le loup-garou de Londres » - 1981).



il fut jadis l'idole, ce qui causera maints quiproquos. S'agissant d'un pastiche, toutes les facéties sont permises et le scénariste (Larry Cohen lui-même) a judicieusement utilise les possibilites offertes par le sujet. L'élément de terreur n'etant pas ici prépondérant, le maquillage du « monstre » est discret. Il s'agit en fait d'une agreabe comedie prenant sa source dans le personnage lycanthropique mais sans s'y cantonner exclusivement

En conclusion :

Force et longévité d'un mythe

Plus que jamais, le lycanthrope est parmi nous, sur tous les écrans, multipliant les apparitions, renouvelant ses forfaits, semant l'effroi sur des kilometres de pellicule, étant devenu récemment le numéro 1 des grands monstres du répertoire, ayant su insuffler à ses aventures un sang nouveau, offrant aux spectateurs des émotions inedites malgré ses origines toujours invariables, proesse dont il faut créditer de nombreux scenaristes à l'imagination feconde

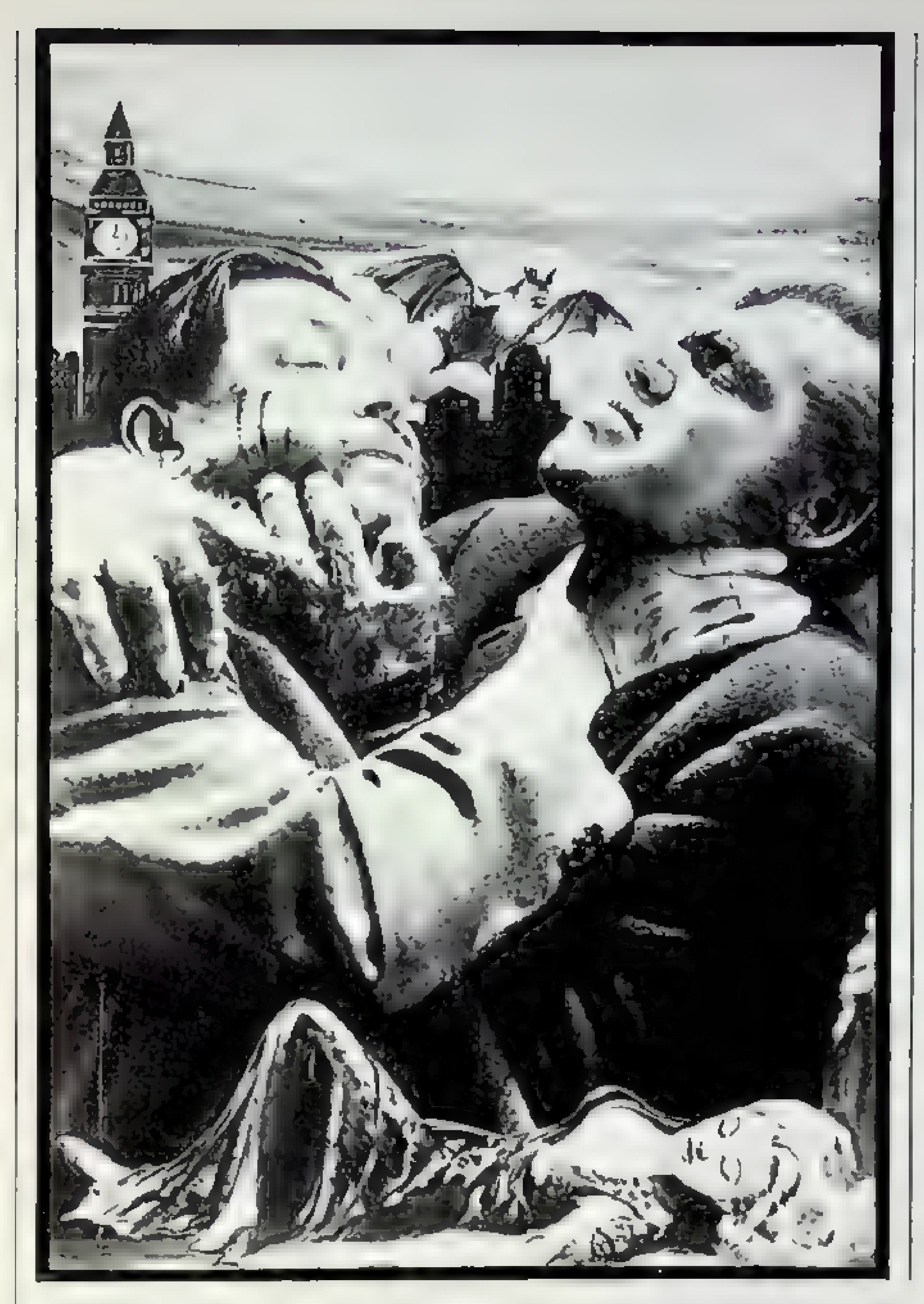
Non contet de sevir sur les grands écrans, il se risque aussi parfois, mais plus timidement, sur les petits ; nous en avons parlé dans le chapitre sur les loups-garous américains, mais il faut ajouter que l'Espagne et la Grande-Bretagne possedent aussi leurs lycanthropes televisés. En Espagne, « **El Hombre Lobo** », d'Antonio Gimenez Rico (1970) est un episode de la serie **Las Historias de Plinio** dont le script adapte un roman de Garcia Pavon où les habitants d'un village lynchent un homme qui a l'aspect d'un loup-garou sans être sûrs qu'il en soit reellement un ! Or, ces villageois venaient d'assister à la projection d'un film de Paul Naschy (**La Marca del Hombre Lobo**) qui, suppose-t-on, les a traumatisés au point de leur faire croire à la présence d'un lycanthrope parmi eux, ce qui ne manque pas de saveur ! Quant à la Grande-Bretagne, patrie de la plupart des monstres classiques, c'est par le truchement d'un specimen de la série **Hammer House of Horrors** qu'elle a offert a ses téléspectateurs une splendide histoire de loups-garous : « **Children of the Full Moon** » de Tom Clegg, dont la vedette est Diana Dors, entourée d'un groupe d'enfants étranges semblables à ceux du **Village des damnés** et non moins redoutables puisque tous lycanthropes

Bref, le loup-garou est partout, son importance ne fait que croitre avec les annees, c'est pourquoi nous nous devions de lui consacrer une étude à l'heure où justement le mythe acquiert une force nouvelle, bousculant les tabous, reculant les frontieres ou il avait éte jusqu'alors confiné, dotant sa personnalité d'une richesse qui jadis n'était même pas concevable De 1935 à 1980, du **Werewolf of London** à **The Howling**, que de chemin parcouru, que d elements neufs, bref que d'enrichissement !

Que conclure d'autre ? Il nous semble, à notre avis, que le lycanthrope a bien merite de la cause cinématographique, Generateur d'etonnants numéros d'acteurs, il a sorti de l'ombre deux fideles serviteurs du Fantastique : l'américain Lon Chaney Junior et l'espagnol Paul Naschy, qui vegétaient avant de le rencontrer, ces deux noms etant les seuls à l'avoir incarné à plusieurs reprises. Il a consacré le talent à toute épreuve des plus grands maquilleurs du Septieme Art, de Jack Pierce à Rick Baker en passant par Roy Ashton et quelques autres sans lesquels ces films n'auraient pu être réalisés. Il a, helas, apres d'indestructibles chefs-d'œuvre, suscité trop de productions indignes de lui, mais on peut en dire autant de tous les mythes de l'ecran : Frankenstein, Dracula, le Dr Jekyll, Tarzan, King-Kong, Robin Hood, tous ont eté détériorés par des pirates de la pellicule qui les ont accommodé à toutes les sauces sans scrupules ni respect. Mais notre lycanthrope a fort heureusement survecu à ces mauvais traitements : son actuel regain de vigueur est de bonne augure pour son avenir que nous croyons plein de promesses

Pierre Gires





FILMOGRAPHIE COMMENTÉE DE PIERRE GIRES

Abréviations : **SC** : scénario. **R** : réalisateur. **PH** : cameraman (photo). **M** : musique. **Maq** : maquillage. **E.S.** effets spéciaux. **D** : décors. **Int** : interprétation.

1913
THE WEREWOLF
Universal U.S.A
R. : *Henry Mac Rae*

1914
THE WHITE WOLF
Universal U.S.A
Curieusement ces deux premiers titres sont des adaptations de légendes indiennes, où une squaw puis un guerrier se transforment en loups

1923
LE LOUP-GAROU
Pathé France
R. : *Pierre Bressol et Jacques Roullet.* **Int.** *Léon Bernard, Simone Jacquemin, Jeanne Delvair, Madeleine Guitty, Pierre Juvenet, Volbert*
Unique spécimen muet français. Quant à **The Wolf-Man (Le loup-garou)** d'Edmund Mortimer en 1924 avec John Gilbert, il n'a rien à voir avec la lycanthropie

1934
BABES IN TOYLAND
(UN JOUR, UNE BERGERE...)
M.G.M Hal Roach. U.S.A
SC. : *Nick Grinde et Frank Butler d'après l'opérette de Victor Herbert.* **R.** : *Gus Meins et Charles Rogers.* **Ph.** : *Art Lloyd et Francis Corby.* **Int.** : *Stan Laurel, Oliver Hardy, Charlotte Henry, Henry Kleinbach, Felix Knight, Florence Roberts, Ferdinand Munier, William Burgess, Virginia Karns, Johnny Dowbs, Marie Wilson, Jean Darling, John George, Billy Bletcher*
Cité pour mémoire : dans cette comédie musicale et féerique se déroulant au royaume des jouets, le vilain Barnaby (H. Kleinbach) lance contre les soldats de bois fabriqués par Laurel et Hardy des monstres à la face de Loup-garou et à corps simiesque. Le doublage français oppose symboliquement Joujouville à Loupgarouville. C'est un œuvre d'intérêt exceptionnel dans la carrière des deux grands amuseurs. Henry Kleinback est devenu ensuite, sous le nom de Henry Brandon, l'un des meilleurs vilains de sérials (**Secret Agent X-9, Jungle-Jim, Drums of Fu-Manchu,** ect.) — Remake en 1961 aux Studios Walt Disney. Le film a été rediffusé récemment en France sous le titre de : **Laurel et Hardy à Joujouville**

1935
CONDEMNED TO LIVE
Chesterfield Invincible. U.S.A
SC. : *Karen de Wolfe.* **R.** : *Frank Strayer.* **Ph.** : *M. Anderson.* **Int.** : *Ralph Morgan, Mawine Doyle, Russel Gleason, Pedro de Cordoba, Mischa Auer, Lucy Beaumont, Carl Stockdale*
Cité pour mémoire : un enfant dont la mère avait été mordue par un vampire (la chauve-souris, pas un émule de Dracula) se transforme nuitamment en être hybride, à la fois vampire et loup-garou. Nous ne connaissons pas ce film qui semble plutôt appartenir à la filmographie des vampires

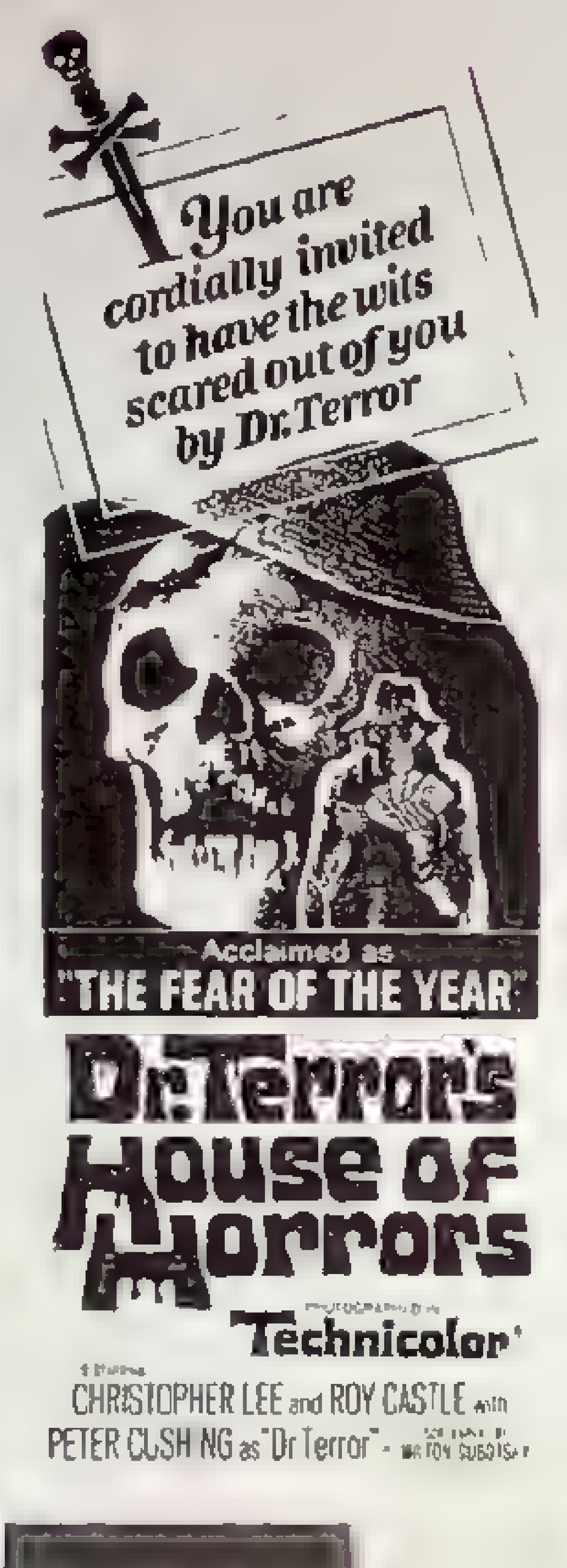
THE WEREWOLF OF LONDON
(LE MONSTRE DE LONDRES)
Universal U.S.A
Sc. : *John Colton, Harvey Gates et Robert Harris d'après une histoire de Robert Harris.* **R.** : *Stuart Walker.* **Ph.** : *Charles Stumar.* **Maq.** : *Jack Pierce.* **E.S.** : *John P. Fulton.* **Int.** : *Henry Hull (Dr Glendon), Valerie Hobson (Elisabeth Glendon), Warner Oland (Dr Yogami), Lester Mattews (Paul Ames), Lawrence Grant (Sir Thomas), Spring Byington (Miss Coombes), Clark Williams (Hugh Renwick), Charlotte Granville (Lady Forsythe), Ethel Griffies (Miss Whack), Zeffie Tilburn (Mrs Mancaster), Reginald Barlow, Jeanne Bartlett, J.-M. Kerrigan, Louis Vincenot*

Avant de devenir une célèbre actrice de l'écran britannique, Valerie Hobson tourna une dizaine de films à Hollywood dont **Great Expectations** de Stuart Walker avec Henry Hull ; **The Bride of Frankenstein,** où elle succédait à Mae Clarke en tant que femme du docteur Colin Clive : **Chinatown Squad,** drame policier où il était curieusement question de Chinois communistes (déjà) ; **The Great Impersonation** d'Alan Crossland (espionnage) ; **The Mystery of Edwin Drood** de Stuart Walker, d'après Charles Dickens avec Claude Rains ; **Rendez-vous at Midnight** film policier de Christy Cabanne et **Strange Wives** de Richard Thorpe, le tout, où dominaient la terreur et les meurtres, en 1934 et 1935.
Warner Oland (1880-1938) est un cas unique dans l'Histoire du Cinéma : cet acteur suédois joua constamment les personnages

d'Orientaux dont il avait, presque sans maquillage, le faciès typique. Venu aux U.S.A dès 1907, il a incarné les deux plus célèbres Chinois de la littérature transposés à l'écran : le diabolique Fu-Manchu et le débonnaire Charlie Chan. Ses serials muets sont légion ; il a terrorisé Pearl White, Theda Bara et Irène Castle, il a péri de la main de tous les héros silencieux, puis de ceux qui parlaient. Son actif dépasse la centaine de films ; il a donné la réplique aux plus prestigieux acteurs hollywoodiens, de Douglas Fairbanks à Al Jolson, de Conrad Nagel à Marlène Diétrich, de John Barrymore à Loretta Young et de Ronald Colman à Jeannette MacDonald. Il fut, avant Karloff, un parfait Fu-Manchu dans : **The Mysterious Dr Fu-Manchu** (Rowland V Lee - 1930), **Paramount en parade** (où il parodie sa propre interprétation), **Return of Dr Fu-Manchu** (Rowland V Lee 1931) et **Daughter of the Dragon** (Lloyd Corrigan 1931). Le tournant de sa carrière se situe en 1931. Après avoir été l'horrible asiatique cruel, sadique et libidineux de tant de films d'action, il est engagé par la Fox pour incarner (après George Kuwa, Sojin et E.L. Parks) le détective créé par le romancier Earl Derr Biggers : Charlie Chan. **Charlie Chan Carries On** de Hamilton Mac Fadden sera le premier d'une série de 16 films que seule la mort de l'acteur interrompra, Sidney Toler lui succédant en 1939. Ces Charlie Chan, tous excellents, versaient parfois dans la terreur comme : **Charlie Chan in Egypt** (Louis King-1935) ; **Charlie Chan's Secret** (Gordon Wiles 1936) et surtout **Charlie Chan at the Opera** (Bruce Humberstone-1936) avec Boris Karloff. Warner Oland : encore un acteur qu'il faudrait exhumer d'un injuste oubli.

1941
THE WOLF MAN
(LE LOUP-GAROU)
Universal. USA.
Sc. : *Curt Siodmak.* **R.** : *George Waggner.* **Ph.** : *Joseph Valentine.* **D.** : *Jack Otterson.* **Maq.** : *Jack Pierce.*
E.S. : *John P. Fulton.* **Int.** : *Lon Chaney Jr (Larry Talbot), Claude Rains (Sir John Talbot), Evelyne Ankers (Gwen), Bela Lugosi (Bela), Maria Ouspenskaya (Maleva), Warren William (Dr Lloyd), Ralph Bellamy (Paul Montfort), Patric Knowles (Frank Andrews), Forrester Harvey (Twiddle), Fay Helm (Jenny), J.M. Kerrigan (Conliffe), Leyland Hodgson (Kendall), Harry Cording (Wykes), Doris Lloyd (Mrs Williams), Harry Stubbs (reverend), Kurt Katch (tzigane).*

Le film qui assura définitivement une place importante à Lon Chaney Jr au firmament du Fantastique (voir l'E.F. N°7), c'est aussi le seul qui réunira ces trois grands noms du Fantastique : Chaney Jr, Claude Rains et Lugosi. Née en Russie en 1876, Maria Ouspenskaya (qui incarne la gitane Maleva dans ce film et dans **Frankenstein meets the Wolf-Man**) émigra aux U.S.A. en 1924, fit du théâtre et vint à Hollywood en 1936 pour **Dodsworth** (William Wyler) après quoi elle fut la charmante grand-mère de Charles Boyer dans **Love Affaire (Elle et Lui)**, (Leo Mac Carey-1939) et la maharanee de **The Rains Came (La mousson,** Clarence Brown-1939) ; elle tourna encore une quinzaine de films jusqu'en 1949 dont **The Mystery of Mary Roget** (Phil Rosen-1942) d'après Poe, **King's Row (Crime sans Châtiment**-Sam Wood-1942) où le chirurgien sadique Charles Coburn coupait les deux jambes du jeune Ronald Reagan pour l'empêcher d'épouser sa fille, **Tarzan and the Amazons** (Kurt Neumann-1945) où elle était la reine de la tribu féminine et **Wyoming**, western de Joe Kane avec John Carroll et Grant Withers où elle jouait une fidèle servante. A 73 ans, elle trouva une mort atroce, sa cigarette ayant mis le feu à son lit alors qu'elle s'était endormie.







1942
THE MAD MONSTER
P.R.C. USA
Sc. : *Fred Myton.* **R.** : *Sam Newfield.* **Ph.** : *Jack Greenhalgh.* **Maq.** : *Harry Ross.* **Int.** : *George Zucco, Glenn Strange, Johnny Downs, Anne Nagel, Mae Busch, Sarah Padden, Gordon Dornain.*
Tourné en une semaine par le prolifique Sam Newfield, ce film donne à Glenn Strange son premier rôle important dans le fantastique. Cet acteur (1911-1973) parut en tant que vilain dans d'innombrables westerns avant de devenir un habitué des films fantastiques ; sa haute stature et son visage sévère lui ont permis d'être sélectionné par l'Universal pour être (après Karloff, Chaney Jr et Lugosi), le monstre de Frankenstein, rôle qu'il tiendra trois fois, soit autant que Karloff, mais là s'arrête le parallèle entre ces deux acteurs. Les autres films fantastiques de Glenn Strange sont : **Flash Gordon** (Frederic Stephany-1936), **The Mummy's Tomb** (Harold Young-1942), **The Black Raven** (Newfield-1943-avec Zucco) et **Master Minds** (Jean Yarbrough-1949).

THE UNDYING MONSTER
20th Century Fox. USA.
Sc. : *Lillie Hayward et Michel Jacoby d'après le roman de Jessie Douglas Kerruisch.* **R.** : *John Brahm.* **Ph.** : *Lucien Ballard.* **Mus.** : *Emil Newmann et David Raksin.* **Int.** : *John Howard (Le loup-garou), Heather Angel, James Ellison, Bramwell Fletcher, Heather Thatcher, Aubrey Mather, Halliwell Hobbes, Ely Malion, Heather Wilde, Charles McCraw, Alec Craig.*
Né en 1913, John Howard était très connu des cinéphiles des années 30 en tant que Bulldog Drumond, rôle qu'il tint à 7 reprises de 1937 à 1939 ; le reste de sa carrière ne lui octroyant que des personnages de second plan dans maints films policiers ou d'aventures. Citons : **Corsaires de l'air** (Louis King-1937), **The Man from Dakota** (Leslie Fenton-1940), **The Green Hell (L'enfer vert**-James Whale-1940), **The Invisible Woman (La femme invisible**- Edward Sutherland-1941), **The Fighting Kentuckian (Le bagarreur du Kentucky**-George Waggner-1949), etc. On doit également à John Brahm les excellents **Hangover Square** (1944) et **The Lodger** (1945) récemment programmés à FR 3.

LE LOUP DES MALVENEUR
France.
Sc. : *François-Vincent Bréchignac.* **R.** : *Guillaume Radot.* **Ph.** : *Pierre Montazel.* **Mus.** : *Maurice Thiriet.* **Int.** : *Madeleine Sologne, Pierre Renoir, Gabrielle Dorziat, Marcelle Geniat, Michel Marsay, Yves Furet, Louis Salou.*
Le dernier des Malveneur (Pierre Renoir) tue des domestiques pour effectuer secrètement des expériences sur le rajeunissement des cellules vivantes ; devenu fou, il met le feu au château, la belle Madeleine Sologne échappant de peu à un destin horrible ; du brasier surgit un loup que les paysans abattent. Pourquoi un scénario aussi alléchant n'a-t-il donné qu'une bande monotone et terriblement décevante ? Après ce premier essai pas très concluant dans le fantastique, Guillaume Radot a réalisé un **Destin exécrable de Guillemette Babin** pas plus réussi, ainsi que **La Louve**, en 1948, qui n'a rien à voir avec notre propos, le tout d'un niveau tristement médiocre, après quoi il a commis un **Cartouche** pas davantage convaincant et s'est ensuite prudemment cantonné dans la production. Quant à Madeleine Sologne, elle fut après cela l'inoubliable Iseult dans **L'Eternel retour** de Jean Delannoy et Jean Cocteau qui devait être le sommet de sa carrière.
1943

« The Undying Monster » de John Brahm.

FRANKENSTEIN MEET THE WOLF-MAN (FRANKENSTEIN RENCONTRE LE LOUP-GAROU)
Universal U S A
Sc.: *Curt Siodmak*
R.: *Roy William Neill*
Ph. *George Robinson.* **Mus.**: *Hans J. Salter.* **D.**: *Russel Gaussmann.* **Mad.**: *Jack Pierce.* **E.S.**, *John P. Fulton.* **Int.**: *Lon Chaney Jr (Larry Talbot), Bela Lugosi (le monstre), Ilona Massey (Elsa Frankenstein), Patric Knowles (Dr Mannering), Dennis Hoey (Inspecteur Owen), Maria Ouspenskaya (Maleva), Lionel Atwill (le Maire), Rex Evans (Vazec), Don Barclay (Francis), Dwight Frye (Rudy), Beatrice Roberts, Harry Stubbs, Martha Vickers, Doris Lloyd, Adia Kuynetzoff*
Né en 1902, Curt Siodmak, prolifique auteur de romans de Science-fiction a signé des douzaines de scénarii de films fantastiques le premier étant **If 1 ne repond plus** (Karl Hartl-1932), e plus récent étant son travail pour **Moonraker** dont il n a pas ete credité. Il a lui-même réalisé plusieurs films, de **The Bride of the Gorilla** (1951) à **The Devil's Messenger** (1960), tous deux avec Lon Chaney Jr. Une étude detaillée lui sera prochainement consacrée dans nos pages

RETURN OF THE VAMPIRE
Columbia U S A
Sc.: *Griffin Jay d'après une histoire de Kurt Neumann.* **R.**: Lew Landers. **Ph.**: *John Stumar et L W O'Connel.* **Mus.**: *Mario Castelnuovo-Tedesco.* **Maq.**: *Clay Campbell.* **Int.**: *Bela Lugosi (Armand Tesla), Matt Willis (Andreas, le Loup-Garou), Frieda Inescort (Lady Jane), Nina Foch (Nikkie), Miles Mander (Sir Freed), Roland Verno (John)*
Matt Willis, au rond visage jovial, ne semblait a priori pas destiné à jouer les terreurs ce film fut une exception dans sa carrière d acteur de troisième plan ou l'on relève les titres suivants : **Behind the Prison Walls** (Steven Sekely-1943), **Louisiana Hayride** (Charles Barton-1944), **Forever Yours** (William Nigh-1954). Lew Landers (1902-1962) fut l un des plus prolifiques realisateurs de B-Pictures, c est-à-dire de films d aventures en tous genres, souvent d'excellente facture ; son abondante filmographie comprend de nombreux films fantastiques. Ses premières réalisations furent signées de son véritable nom Louis Friedlander. Il fit d abord plusieurs serials (1934-35) dont **The Red Rider** avec Buck Jones, **Tailspin Tommy** avec Maurice Murphy et Grant Withers, **The Vanishing Shadow** (science-fiction avec robots et rayons de la mort), **The Call of the Savage** avec Noah Beery Jr, **Bustlers of Red Dogs** avec Johnny Mac Brown et Ramond Hatton. Vient ensuite un petit chef-d'œuvre de l'épouvante . **The Raven (Le corbeau)** avec Karloff et Lugosi, après quoi, au rythme de 5 à 6 films par an, il tourne notamment : **Mystery Ship** (1941), **The Boogie Man Will Get You** (1942) parodie de savant-fou avec Karloff et Peter Lorre, **Shadow of Terror, The Mask of D jon** (1946) avec Stroheim, **Hurricane Island** (1950), **Jungle Jim in the Forbidden Land (La forêt de la terreur-1951)** avec Weissmuller, **The Magic Carpet (L'Aigle Rouge de Bagdad-1951)** féérie du genre Mille et Une Nuits comme **Aladin Lamp, Man in the Dark (J ai vécu deux fois**-1954) film en 3-D avec Edmond O'Brien, **Terrified** (1961) a nsi que d'innombrables westerns.

1944
IDLE ROOMERS
Columbia U S A
R.: *Del Lord.* **Int.**: *Larry Fine, Moe Howard, Shemp Howard (les 3 Stooges), Chistine Mc Intyre, Duke York. Vernon Dent*
Court métrage où les Stooges sont aux prises avec un loup-garou

CRY OF THE WEREWOLF (LA FILLE DU LOUP-GAROU)
Columbia U S A
Sc.: *Griffin Jay et Charles O'Neal.* **R.** *Henry Levin.* **Int.**: *Nina Foch (Tchékova), Steve Crane (Bob Morriss), Osa Massen (Elsa Chauvet), Blanche Yurka (Bianca), Barton Mc Lane (Lt Lane), Iva Triesault (Spavero), John Abbott (Peter), Fred Graff (Pinkie), John Tyrrell (Mac), Fritz Leiber (Dr Morriss), Milton Parsons (Adamson)*
Nee en 1924 Nina Foch a delaissé le Fantastique après ces deux films ou elle débutait (**Return of the Vampire** et **Cry of the Werewolf**), révélant une beauté empreinte de mystère et teintée d exotisme. Ses principaux autres films sont : **Johnny O clock (L'heure du crime)** (1947) **The Guilt of Janet Ames (Peter Ibbetson a raison)** (1948), **Undercover Man (Le maitre du gang)** (1949), tous excel ents films policiers, puis un bon western de Richard Carlson : **Four Guns at the Border (Quatre tueurs et une fille)**, et des superproductions comme **Scaramouche** (rôle de Marie-Antoinette-1952), **The Ten Commandments, Spartacus, Un Américain à Paris,** etc. Elle a récemment effectué un retour au fantastique avec : **Jennifer (L'horrible carnage)**, de Brice Mack-1979, ou elle est la dernière victime des serpents libérés par l étrange heroine du titre

HOUSE OF FRANKENSTEIN (LA MAISON DE FRANKENSTEIN)
Universal U S A
Sc., *Edward T. Lowe d'après une histoire de Curt Siodmak : The Devil's Brood.* **R.**: *Erle C Kenton.* **Ph.**: *George Robinson.* **D.**: *Russell Gaussman et A.J. Gilmore.* **Mus.**, *Hans J Salter.* **Maq.**: *Jack Pierce.* **E.S.**: *John P Fulton.* **Int.**: *Boris Karloff (Dr Niemann), Lon Chaney Jr (Larry Talbot), John Carradine (Dracula), Glenn Strange (le monstre), Anne Gwynne (Rita Hussmann), J. Carrol Naish (Daniel), Elena Verdugo (Ilonka), Lionel Atwill (Inspecteur Arnz), Peter Coe (Carl Hussmann), Sig Rugmann (Herr Hussmann), George Zucco (Pr Lampini), Philip Van Zandt (Miller), Jilus Tannen (Hertz), Olaf Hytten (Hauffmann), Frank Reicher (Ulmann), Michael Mark (Frederick Strauss), Brandon Hurst (Dr Geissler), Charles Miller (Taubermann), Dick Dickinson (Born), George Lynn (Gerlach), William Edmunds (Fejos), Hans Herbert (Meier), Belle Mitchell, Charles Waggenjeim*
L acteur détenant le record du nombre d interpretations hollywoodiennes du rôle de Dracula n'est autre que John Carradine, qui jouait ici pour la première fois le comte-vampire. Ce comédien, à la carrière d'une exceptionne le longévité, comprenant d innombrables films fantastiques, fera l'objet prochainement de l'hommage que notre revue se doit de lui consacrer

1945
HOUSE OF DRACULA (LA MAISON DE DRACULA)
Universal U.S.A
Sc.: *Edward T. Lowe.* **R.**: *Erle C. Kenton.* **Ph.**: *George Robinson.* **D.**: *Russell Gaussmann et Arthur Leddy.* **Mus.**: *Hans J Salter.* **Maq.**: *Jack Pierce.* **E.S.**: *John P. Fulton* **Int.**: *Lon Chaney Jr (Larry Talbot), John Carradine (Dracula), Glenn Strange (le monstre), Martha O'Discoll (Miliza), Lionel Atwill (inspecteur Holtz), Jane Adams (Nina), Onslow Stevens (Dr Edelmann), Ludwig Stossel (Siegfried), Skelton Knaggs (Steinmulh), Joseph Bernard (Brahm) Gregory Muradian (Johannes), Dick Dickinson, Fred Cordova, Beatrice Gray, Harry Lamont, Carey Harrisson.*
Notons que ce film comporte (pour l œil du cinéphile averti) des images prélevées sur **The Bride of Frankenstein** et **The Ghost of Frankenstein.** Pour Erle C. Kenton, voir l E.F. N°3 et pour Lionel Atwill, voir l'E F. N° 8 ou sont détaillés et commentés tous leurs films fantastiques.

SHE-WOLF OF LONDON
Universal, U S A
Sc., *George Bricker d'apres une histoire de Dwight V Babcock.* **R.**: *Jean Yarbrough.* **Ph.**: *Maury Gertsman.* **Mus.**: *William Lava* **Int.**: *June Lockhardt (Phyllis Allenvy), Don Porter (Barry Lanfield), Sara Hadden (Martha Winthrop), Jan Wiley (Carol Winthrop), Lloyd Corrigan (Lathan), Dennis Hoey (Inspecteur Pierce), Martin Kosleck (Dwight Severn), Eily Malion (Hanna), Frederick Worlock*
Cité pour mémoire : Il s'agit d une femme accusée d être un loup-garou mais qui n'est que la victime d'une machination ourdie par un assassin utilisant une griffe d acier pour accomplir ses crimes

1948
ABBOTT AND COSTELLO MEET FRANKENSTEIN (2 NIGAUDS CONTRE FRANKENSTEIN)
Universal, U S A
S.: *Robert Lees, Frederic Rinaldo et John Grant.* **R.**: *Charles T. Barton.* **Ph.**: *Charles Van Enger.* **Mus.** *Fank Skinner.* **D.** *Russell Gaussmann et Oliver Emert.* **Maq.**: *Bud Westmore et Jck Kevan.* **E S.**: *David S Horsley et Jerome Ash.* **Int.**: *Bud Abbott (Chic Young), Lou Costello (Wilbur Gray), Lon Chaney Jr (Larry Talbot), Bela Lugosi Dracula), Glenn Strange (Le monstre), Jane Randolph (Jean Raymond), Charles Brodstreet (Dr Stevens), Leonore Aubert (Sandra), Frank Ferguson (Mac Dougal) et la voix de Vincent Price*
Charles Barton, outre de nombreux « Abbott and Costello », a tourné notamment : **Intelligence Service** (1936) avec Cary Grant et Claude Rains, **Double Crossbones (le joyeux corsaire)** (1951), parodie des films de corsaires avec Donald O'Connor ; The Scaggy Dog (Quelle vie de chien) (1956) avec Fred Mac Murray et maintes autres comédies chez Universal puis chez Walt Disney

1953
HARAM ALEK
Egypte
R.: *Isaa Karama.* **Int.** *Ismail Yassine*
Parodie des films de montres américains où l on rencontre la momie, le loup-garou et la creature du Dr Frankenstein, I. Yassine etant un comique local dont nous ne savons rien

1956
THE WEREWOLF
Columbia U S A
Sc.: *Robert E Kent et James B Gordon.* **Ph.**, *Edwin Linden.* **Mus.**: *Mischa Bakaleinikoff.* **R.** *Fred F. Sears.* **Maq.**: *Clay Campbell.* **Int.** *Steven Ritch (Dunca-Le loup-garou), Joyce Holden (Amy), Don Megowan (Jack), Kim Charney, Eleanor Tanin, Harry Lauter.*
Fred F. Sears (1913-1957) fut acteur et monteur avant de passer à la mise en scène en 1951, realisant des films policiers, musicaux ou des westerns, dans le Fantastique, on connaît surtout **Earth Versus Flying Saucers (Les soucoupes volantes attaquent)** (1956) dont Ray Harryhaussen fit les effets spéciaux, **The Giant Claw,** avec Jeff Morrow, où un oiseau geant affronte des avions en un titanesque duel, **The Night The World Exploded** (1957) avec Kathryn Grant et William Leslie, qui décrit une sorte de fin du monde le tout avec de petits budgets habilement utilisés

1957
I WAS A TEENAGE WEREWOLRF
American International Pictures. U.S.A.
Sc.: *Ralph Thornton.* **R.**: *Gene Fowler Jr.* **Ph.**: *Joseph La Schelle.* **Mus.**: *Paul Dunlop.* **Int.** *Michael Landon (Tony, le loup-garou), Yvonne Lime (Arlène), Whit Bissell (Dr Brandon), Tony Marschall (Jimmy), Barney Phillips (Donovan), Louise Lewis*

(miss Fergusson), Ken Miller (Vic), Joseph Mell (Dr Wagner), Michael Rougas (Frank), Vladimir Sokoloff (Pepi), Guy Williams (Stanley), Dorothy Crean (Mary), Malcolm Atterbury (Rivers)
Né en 1937, Michael Landon débuta dans ce rôle de loup-garou et tourna plusieurs films san réellement réussir à s imposer (**Le petit arpent du Bon Dieu, Tueurs de feux à Maracaibo, Jeunesse droguée, Fais ta prière, Tom Dooley**), puis prit son essor grâce à la télévision avec deux séries très populaires **La petite maison dans la prairie** et surtout **Bonanza** (pas moins de 700 épisodes en 14 années)

DAUGHTER OF DR JEKYLL
Allied Artists U.S.A
Sc.: *Jack Pollexfen*. **R.**: *Edgar G. Ulmer*. **Ph.**: *John F. Warren*. **Mus.**: *Melvin Leonard*. **Int.**: *John Agar (George Hastings), Gloria Talbott (Janet Smith), Arthur Shields (Dr Lomas), John Dierkes (Jacob), Martha Wenthworth (Mme Merchant), Mollie Mc Cart (Maggia)*
Film cité pour mémoire : l'héroïne rêve qu'elle se transforme à la pleine lune en une chasseresse mi vampire, mi loup garou ; en fait, cette production appartient surtout à la longue filmographie du Dr Jekyll (Voir l'E.F N° 5)

1958
EL CASTILLO DE LOS MONSTRUOS
Sotomayor Productions. Mexique
Sc.: *Fernando Galiana et Carlos Orellano*. **R.**: *Julian Soler*. **Ph.**: *Victor Herrera*. **Mus** *Gustavo Carrion*. **Int.**: *Clavillazo, Evangelina Elizondo, German Robles, Carlos Orellano, Guillermo Orea*
Premier exemple (il y en a bien d'autres hélas) de mixture plus ou moins indigeste réunissant plusieurs monstres importés d'Hollywood : ici, un vampire draculien (ou le spécialiste mexicain German Robles parodie ses propres interprétations), un montre frankensteinien, un lycanthrope larrytalbotien, une momie karloffienne et même un Quasimodo chaneyien, le tout pour effrayer Clavillazo, un comique de la pire espèce (celle qui déride seulement les autochtones). Il s'agit en fait d un remake inavoué de **Deux nigauds contre Frankenstein**

EL PRECIO DEL DEMONIO
Mexique
R.: *Raphael Baledon*
Mélange de science fiction et d épouvante, ce dernier ingrédient comprenant sorciers et lycanthropes

HOW TO MA KE A MONSTER
American International Pictures. U.S A
Sc.: *Ralph Thornton*. **R.**: *Herbet L. Strock*. **Ph.**: *Maury Gertsman*. **Mus.**: *Paul Dunlap*. **Maq.**: *Philip Scheer*. **Int.**: *Gary Clarke (Larry Drake, le loup-garou), Gary Conway (Tony Mantell), Robert H. Harris (Pete Drummond), Morriss Akrum, John Ashely, Paul Brinegar*
Un des rares films se déroulant dans le milieu des fabricants de films d épouvante avec une très originale idée de scénario, gâchée par une réalisation primaire

1959
LA CASA DEL TERROR
Diana Films Mexique
Sc.: *Gilberto Martinez Solares et Fernando de Fuentes*. **R.**: *Gilberto Martinez Solares*. **Ph.**: *Raul Martinez Solares*. **Mus.** *Luiz Hernandez Breton*. **Maq.**: *Lester André*. **Int.** *Lon Chaney Jr (Le loup-garou), German « Tin-Tan » Valdès (Casimiro), Yolanda Varela (Paquita), Raymond Gaylord (Pr Sebastian), Alfredo Barron, Yerye Beirute, Agustin Fernandez, Consuelo Guerrero de Luna, Oscar Ortiz de Pinedo, Linda Variès.*
Le seul vrai film mexicain basé sur le loup-garou. Notons qu'il est sorti en Amérique signé Jerry Warren (?) sous le titre de **House of Terror**, puis sous celui de **Face of the Screaming Werewolf**, certains noms d acteurs étant américanisés pour la circonstance

1961
LYCANTHROPUS
(LE MONSTRE AUX FILLES)
Royal Films. Italie
Sc.: *Ernesto Gastaldi*. **R.**: *Paolo Heusch*. **Ph.**: *George Patrick*. **Mus.**: *Francis Herman*. **D.**: *Peter Travis*. **Int**: *Barbara Laas (Brunehilde), Carl Schell (Julian Olcott), Curt Lowens (Swift, le loup-garou), Maurice Marsac (sir Whiteman), Maureen O'Connor (Leonor McDonald), Mary Mc Neeran (Mary Smith), Grace Neame (Sandy), Alan Collins (Walter), Annie Steiner (Sheena Whiteman), Joseph Mercier, Anne-Marie Avis, Elisabeth Patrick, Patricia Meeker*

THE CURSE OF THE WEREWOLF
(LA NUIT DU LOUP-GAROU)
Hammer Films. Grande-Bretagne
Sc.: *John Elder d'après le roman de Guy Endore : « Le loup-garou de Paris ».* **R.**: *Terence Fisher*. **Ph.**: *Arthur Grant (Technicolor)*. **Mus.**: *Benjamin Frankel*. **Maq**: *Roy Ashton*. **E S.**: *Les Bowie*. **Int.** *Oliver Reed (Léon, le loup-garou), Clifford Evans (Don Alfredo), Yvonne Romain (la servante), Anthony Dawson (le Marquis), Catherine Feller (Christina), Richard Wordsworth (le mendiant), Josephine Llewellyn (la Marquise), Hira Talfrey (Teresa), Justin Waters (Léon enfant), John Gabriel (le prêtre), Warren Mitchell (Pepe Valiente), Anne Blake (Rosa Valiente), George Woodbridge (Dominique), Michael Ripper (un ivrogne), Ewen Solon (Don Fernando), Peter Sallis (Don Enrique), Martin Matthews (Jose), David Conville (Gomez), Sheila Brennan (Vera), Joy Webster (Isabel), Jenny Lister (Yvonne), Serafina Di Leo (Zumara)*
Chronologiquement, le premier film de loup-garou en couleurs. Né en 1938, Oliver Reed, après ce film qui fit de lui une vedette tourna sans cesse et notamment du Fantastique : **The Damned (les damnés**, de Joseph Losey-1961), **Paranoïac** (Freddie Francis-1962), **The Shuttered Room, (La malédiction des Whateley**, de David Greene-1967), **Zero Population Growth**, de Michael Campus (1972), l'extraordinaire **Burnt Offerings** de Dan Curtis (1976) où la mort de Reed est effroyable, **Chromosome 3** de David Cronenberg (1978). Mais, il a aussi fourni de remarquables prestations dans les films de Ken Russell surtout **The Devils (Les diables)** (1971) où il est véritablement luciférien. Ses autres apparitions marquantes sont : le trappeur de **The Trap (L'aventure sauvage)** de Sydney Hayers (1966), le voyou Bill Sykes de **Oliver**, de Carol Reed (1968), Athos dans **Les trois mousquetaires** de Richard Lester (1973), Bismarck dans **Royal Flash**, également de Lester (1975), etc. Née en 1938, Yvonne Romain n'a malheureusement plus guère hanté les écrans depuis 1961 ; elle avait été l une des victimes d Anton Diffring dans **Circus of Horrors (Le cirque des horreurs)**, de Sydney Hayers (1960), où elle périssait sous les griffes des lions ; puis elle cotoya Peter Cushing dans **Captain Clegg** de Peter Graham Scott (1962), on la vit ensuite dans **The Devill Doll** de Lindsay Shontell (1963) après quoi elle partit aux U.S.A où elle ne put atteindre les rôles principaux que sa douce beauté aurait pu lui valoir

1962
HOUSE ON BARE MOUNTAIN
Olympic International U.S.A
Sc.: *Denvers Scott*. **R.**: *R.L. Frost*. **Ph.** *Greg Sandor (Scope-Couleurs)*. **Mus.** *Pierre Martel*. **Int.**: *Bob Cresse (Granny Good), Laura Eden (Prudence), Angela Webster (Honey), Ann Meyers (Sally), Hugh Cannon (Krakaw, le loup-garou), Warren Ames (le monstre de Frankenstein), Jeffrey Smithers (Dracula), Laine Carlin, Letitia Cooper, Connie Hudson, Ingrid Linn, Virginia Mark, Betty Peters, Laura Sanders, Mike Stewart, Dan Hyland, William Kirk, Roc Shannon*

« I was a teenage Werewolf » devait populariser les films d'épouvante avec « teenagers », à nouveau à la mode aujourd'hui.





Signe particulier : Bob Cresse n est autre qu'un travesti, ce qui donne un peu le ton de l ensemble

FRANKENSTEIN EL VAMPIRO Y CIA.
Calderon, Mexique
Sc. : *Alfredo Salazar* **R.** : *Benito Alazraki* **Ph.** : *Enrique Wallace.* **Mus.** : *Gustavo Cesar Carrion.* **Int.** : *Manuel « Loco » Valdes, Martha Elena Cervantes, Nora Vayran, Roberto G Rivera, José Jasso, Joaquim Garcia Vargas.*
Ce fi m mexicain au titre é oquant (Frankenstein, vampires et compagnie) renferme notamment un loup-garou parmi ses pers onnaires Remake non crédité de **Deux nigauds contre Frankenstein.**

1963
SANTO EN EL MUSEO DE CERA
Filmadora Panamerica S A. Mexique
Sc. : *Fernando Galiana et Julio Porter.* **R.** *Alfonso Corona Blake.* **Ph.** : *Jose Ortiz Ramos.* **Int.** : *Santo (lui-même), Claudio Brook (Dr Karel), Ruben Rojo (Ricardo Carvajal), Norma Mora, Jose Luis Jimenez, Roxana Bellini, Victor Velasquez, Léon Morelo, Armando Silvestre*

Né en 1927, Claudio Brook, qui joue ici les savants-fous, est un acteur cosmopolite par excellence ; il a tourné aussi bien pour Gérard Oury (**La grande vadrouille**) que pour Luis Bunuel (**La voie lactée**), ainsi que dans ma nis films policiers ou d'espionnage européens (**La blonde de Pékin, Coplan sauve sa peau, Qui êtes-vous inspecteur Chandler ?, Le diamant à 3 000 carats**, etc). Mais il a surtout œuvré dans son pays natal, le Mexique, où on l'a vu notamment dans deux films fantastiques de Juan Lopez Moctezuma (aux Festivals de Paris) : **La Mansion de la Locura** (1973) d'après Edgar Poe, où il incarne l'Empereur des Fous, et **Alucarda** (1977) où il tient trois rôles : un savant, un mendiant bossu et un sorc er

1964
DEVIL WOLF OF SHADOW MOUNTAIN
Prin Productions. U S A.
Sc. : *Gene Pollock.* **R.** : *Gary Kent.* **Int.** : *Johnny Cardoz (Hunter, le loup-garou), Gary kent, Gene Pollock*

BIKINI BEACH
American International Pictures. U.S A
Sc. : *William Asher, Leo Townsend et Robert Dillon.* **R.** : *William Asher.* **Ph.** : *Floyd Crosby (Pathecolor-Panavision).* **Mus.** : *Les Baxter.* **D.** : *Daniel Haller.* **E.S.** : *Roger George et Joe Zoner.* **Int.** : *Frankie Avalon (Frankie), Annette Funicello (Dee Dee), Martha Hyer (Vivien), Keenan Wynn (Harney), Don Rickles (Big Drag), Harvey Lambeck (Eric Von Zipper), John Ashley (Johnny), Jody Mac Crea (Deadhead), Candy Johnso (Candy), Tim Carey (Slim), Val Warren (le loup-garou), Donna Loren (Donna), Dolores Wells (Sniffles) et la participation de Boris Karloff*
Premier film d'une série de **Beach** où le Fantastique était souvent parodié et les grands acteurs du genre (ici Karloff) souvent guest-stars Ce spécimen nous présente entre autres un teenage werewolf : l'apparition de Karloff consiste à dire un seul mot : « Monsters ! » en voyant de jeunes délinquants se battre



« Les vampires du Dr Dracula ».



« Death Moon » (1977), téléfilm anglo-américain.

LA TERREUR DES KIRGHIZES (URSUS, IL TERRORE DEI KIRCHISI)
Royale Sodifilm, Italie
R. : *Antonio Margheriti et Ruggero Deodato.* **Int.** : *Reg Park, Mireille Granelli, Ettore Manni, Maria Teresa Orsini, Furio Meniconi*
Intéressant peplum où l'on voit Reg Park lutter contre un monstre transformant les hommes en loups-garous. A signaler également, **Il terrore dei barbari (La terreur des barbares)** (Italie-1962), où Steve Reeves incarnait un justicier d'une force herculéenne qui, masqué d'une peau de loup, surgissait la nuit semer l'épouvante chez des pillards lombards

DR TERROR'S HOUSE OF HORRORS (LE TRAIN DES EPOUVANTES)
Amicus Prod Grande-Bretagne
Sc. : *Milton Subotsky* **R.** : *Freddie Francis.* **Ph.** : *Alan Hume (Technicolor Techniscope)* **D.** : *Bill Constable.* **Mus.** : *Tubby Hayes* **Maq.** : *Roy Ashton.* **E.S.** : *Ted Samuels.* **Int.** *Peter Cushing (Dr Schreck) et, pour le sketch Werewolf : Neil Mac Callum (Jim Dawson), Ursula Howells (Deirdre Biddulph, la Werewolf), Peter Maddern (Caleb), Katy Wild (Valda), Edward Underdown (Tod.)*
Voir le générique complet dans notre étude sur Peter Cushing Ce premier sketch mettant en valeur un loup-garou du beau (!!) sexe est l'un des meilleurs du film

1965
BLOOD OF THE MAN-DEVIL
Taurus Films Productions. U.S A.
Sc. : *Richard Mahomey d'après le roman de Laura Crozetti , « The Widderburn Horror »* **R.** : *Harold Daniels et Réginald Le Borg* **Ph.** : *Murray De Atley.* **Maq.** : *Nicolas Christie* **Int** : *Lon Chaney Jr (Belial De Sade), John Carradine (André De Sade), Jerôme Thor (Paul De Sade, le loup-garou), Andrea King, Tom Drake, Dolores Faith, Sabrina, Margaret Shinn, Catherine Petty, George André, Katherine Victor, Sherwood Keith*
Après plusieurs changements de titres, ce film n'a été d stribué finalement que dix ans après sa réalisation. Autres titres connus **House of the Black Death, Night of the Beast** et **The Widderburn Horror** (ce dernier étant celui du roman adapté, mais qui ne figure même pas dans le générique définitif)

LA LOBA
Productions Solomayor, Mexique
Sc. : *Ramon Obon.* **R.** : *Rafael Baledon* **Ph.** : *Raul Martinez Solares.* **Mus.** : *Raul Lavista* **Int.** : *Kitty de Hoyos, Joaquin Cordero, Jose Elias Moreno, Crox Alvarado Roberto Canedo, Ramon Bugarini, Noe Murayama, Adriana Roel*
Il s'agit ici d'un lycanthrope femelle interprété par Kitty de Hoyos, ma s nous n'en savons pas plus. Du même réalisateur : **El Hombre y el Monstruo** n'est pas une histoire de loup-garou mais une version du **Dr Jekyll et Mr Hyde** (1958).

1966
MUNSTERS, GO HOME
Universal U.S.A.
Sc.: *George Tibbles, John Connelly et Bob Mosher d'après la série télévisée: The Munsters.* **R.**: *Earl Bellamy.* **Ph.**: *Benjamin Kline (Technicolor).* **Maq.**: *Bud Westmore.* **Mus.**: *Jack Marshall.* **Int.**: *Fred Gwynne (Herman Munster), Yvonne De Carlo (Lily Munster), Al Lewis (Grandpa), Butch Patrick (Eddie Munster), Terry Thomas (Freddy), Hermione Gingold (lady Effigie), Debbie Watson (Marylin Munster), Robert Pine (Roger Moresby), John Carradine (Cruikshank), Bernard Fox, Richard Dawson, Cliff Norton, Ben Wright, Jeannie Arnold, Maria Lennard.*
Longtemps annoncée sur nos écrans, cette adaptation de la célèbre (aux U.S.A.) série télévisée n'y a finalement jamais été présentée; nous continuerons donc à ignorer cette famille caricaturale de monstres parmi lesquels le petit Eddie au visage précocement lycanthropien.

EL CHARRO DE LAS CALAVERAS
Barragan Produtions. Mexique.
Sc.: *Alfredo Salazar.* **R.**: *Alfredo Salazar.* **Int.**: *Dagoberto Rodriguez, David Silva, Alicia Caro, Pascual Garcia Pena, Laura Montez, Rosario F. Montez.*
Vampires, loups-garous et cavaliers sans tête sont ici rassemblés; une autre mystérieuse production pour les cinéphiles français.

1967
MAD MONSTER PARTY
Videocraft International. U.S.A.
Sc.: *Harvey Kurtzman, Leo Korobkin d'après une histoire de Arthur Rankin Jr.* **R.**: *Jules Bass.* **Mus.**: *Jules Bass et Maury Law.* **Marionnettes**: *Jack Davis.* **Int.**: *voix de Boris Karloff, Phyllis Diller, Gale Garnett, Ethel Ennis, Allen Swift.*
Ce curieux film de marionnettes rassemble autour du Baron Von Frankenstein (voix de Karloff), tous les monstres du répertoire hollywoodien, sous le prétexte d'une « party » joyeuse à laquelle nous aurions bien aimé être visuellement conviés.

1968
SANTO Y BLUE DEMON CONTRA LOS MONSTRUOS
Productions Sotomayor. Mexique.
Sc.: *Rafael Garcia Travesi et Jesus Sotomayor Martinez.* **R.**: *Gilberto Martinez Solares.* **Ph.**: *Raul Martinez Solares (Eastmancolor).* **E.S.**: *Raul Martinez Solares.* **Maq.**: *Maria Del Castillo.* **Mus.**: *Gustavo Cesar Carrion.* **D.**: *Jose Tirado.* **Int.**: *Santo (lui-même), Alejandro Cruz (Blue Demon), Hedy Blue (Gloria), Jorge Rado (Dr Otto Halder), Carlos Ancira (Dr Bruno Halder), Adalberto Martinez (Gualdo), Vincente Lara Cacama (le loup-garou), David Alvizu (le vampire), Gerardo Cepeda (le Cyclope), Manuel Leal (le monstre de Frankenstein), Fernando Rosales (la momie), Elsa Maria Tako (femme-vampire), Yolanda Pons (femme-vampire).*
Le catcheur masqué affronte ici une demi-douzaine de monstres classiques, dont le wolf-man, ressuscités par un savant-fou lui-même ressuscité, lequel savant fabrique un double de Blue Demon qui vient embrouiller les cartes, comme la fausse Maria de **Metropolis**. Santo lutte au sens noble du mot contre un vampire, puis contre le faux Blue Demon; finalement, tout ce vilain monde sera détruit par le feu, le château du savant l'étant par une explosion. Notons que le film commence par une séquence d'enterrement semblable à celle du **Frankenstein** de James Whale.

LA MARCA DEL HOMBRE LOBO (LES VAMPIRES DU DR DRACULA)
Maxper P.C. Espagne.
Sc.: *Jacinto Molina.* **R.**: *Enrique Lopez Eguiluz.* **Ph.**: *Emilio Foriscot (Eastmancolor 70 mm -3 D).* **Mus.**: *Angel Arteaga.* **Maq.**: *Jose Luiz Ruiz.* **Int.**: *Paul Naschy (Waldemar Daninsky, le loup-garou), Dianik Zurakowska (Hyacinthia), Rossana Yanni (la bohémienne), Manuel Manzanèque (Rodolfo), Aurora De Alba (Wandessa la vampire), Julian Ugarte (Janos le vampire), Victoriano Lopez (l'autre loup-garou), Jose Nieto, Carlos Casaravilla, Gilberto Galban.*
Premier film où Paul Naschy est à la fois scénariste et interprète, début d'une longue saga s'échelonnant jusqu'à nos jours. De ce film tourné en 3 D nous n'avons vu qu'une copie en scope ordinaire.







« Hurlements » de Joe Dante

LAS NOCHES DEL HOMBRE LOBO
Kin Films. Espagne-France.
Sc.: *Jacinto Molina, René Govar et C. Bellard.* **R.** *René Govar.* **Int.**: *Paul Naschy (Waldemar Daninsky), Monique Brainville, Hélène Vatelle, Peter Beaumont.*
Tourné à Paris, ce film en couleurs a subi une étrange malédiction, nul ne paraissant l'avoir vu, ni Espagne ni en France.

1969
DRACULA, THE DIRTY OLD MAN (DRACULA, CE VIEUX COCHON)
Whit Boyd Productions. U.S.A.
Sc.: *William Edwards et Rachel Edwards.* **R.**: *William Edwards.* **Ph.**: *William Troiano (Couleurs).* **Maq.**: *Tony Tierne.* **Int.**: *Vince Kelly (Dracula), Ann Hollis (Anne), Bill Whitton (le loup-garou), Libby Caculus, Joan Puckett, Sue Allen, Rebecca Reynolds, Adarinne.*
Lamentable remake inavoué de **Return of the Vampire**: ici aussi un loup-garou sert de rabatteur de proies à un vampire jusqu'à ce que ce dernier exigeant la propre fiancée du lycanthrope, celui-ci se révolte contre son maître et l'expose au soleil pour se débarrasser de lui. Mais, les deux monstres sont effrontément ridiculisés par les dialogues et par l'action dans ce qui est l'un des pires produits du genre. Notons que l'étiquette pornographique qui adorne ce film est aujourd'hui bien dépassée.

THE MALTESE BIPPY.
Metro-Goldwyn-Mayer. U.S.A.
Sc.: *Everett Freeman et Ray Singer.* **R.**: *Norman Panama.* **Ph.**: *William Daniels (Panavision-Metrocolor).* **Mus.**: *Nelson Riddle.* **Maq.**: *William Tuttle.* **Int.**: *Dan Rowan, Dick Martin, Carol Lynley, Julie Newmar, Mildred Natwick, Arthur Batanides, Robert Reed, Fritz Weawer.*
Onirisme et parole sont de la partie; vampires et loups garous sont de ravissantes jeunes femmes ce qui, de temps en temps, n'est pas désagréable et étend le champ des sujets amusants.

LOS MONSTRUOS DEL TERROR (DRACULA CONTRE FRANKENSTEIN)
Paradas-Eichberg-Jaguar. Espagne-Allemagne de l'Ouest.
Sc.: *Jacinto Molina.* **R.**: *Tulio Demichelli (et Hugo Fregonese non crédité).* **Ph.**: *Godofredo Pacheto (Eastmancolor-TotalVision 70 mm).* **Maq.**: *Rafael Ferrer.* **Mus.**: *Franco Solima.* **D.**: *Alfredo Cofino.* **Int.**: *Michael Rennie (Dr Varnoff), Karin Dor (Maleva), Paul Naschy (Waldemar Daninsky), Manuel De Blas (le vampire), Ferdinando Murolo (le monstre de Frankenstein), Gene Reyes (Ph-Ho-Tep, la momie), Angel Del Pozo, Craig Hill, Patty Shepard, Peter Damon, Gelia Geisler.*
Ne pas confondre ce film avec **Dracula versus Frankenstein** - 1969 aussi - de Al Adamson avec Lon Chaney Jr, qui réunit également plusieurs monstres avec un résultat aussi affligeant. Encore un des pires produits enfantés par des irresponsables de la pellicule. Michael Rennie (1909-1971).

grande vedette du film britannique et occasionnellement hollywoodien, fut l'inoubliable extra-terrestre du **Jor ou la terre s'arrêta** (Robert Wise-1951), Pierre, disciple du Christ, dans **La tunique** et **Les gladiateurs** (1953-54), le vilain kalife des **Amours d'Omar Khoyam** (William Dieterle-1956), Lord Roxton dans **Le monde perdu** (Irvin Allen-1960) et le vilain de **La guerre des cerveaux** (Byron Haskin-1967), entre autres films où sa personnalité s'affirmait brillamment et virilement. Ce très grand acteur n'eut jamais la notoriété que son talent méritait pourtant.

1970
LA FURIA DEL HOMBRE LOBO
Maxer Productions. Espagne
Sc.: *Jacinto Molina.* **R.**: *Jose Maria Zabalza.* **Ph.**: *Leopoldo Villasenor (Eastmancolor-CinemaScope).* **Maq.**: *Carlos Paradela.* **E.S.**: *Antonio Molina.* **Int.**: *Paul Naschy (Waldemar Daninsky), Perla Cristal (Ilona), Michael Rivers (Heirich), Diana Montes (Erika, le loup-garou femelle), José Marco, Veronica Lujan, Mark Stevens.*
Pour la petite histoire, signalons que la firme distributrice, après quelques ennuis avec ces messieurs de la censure, intégra dans le métrage mutilé quelques plans de **La Marca del Hombre Lobo.**

LA NOCHE DE WALPURGIS
(LA FURIE DES VAMPIRES)
Plata Atlas Productions. Espagne-Allemagne
Sc.: *Jacinto Molina et Hans Munkel.* **R.** *Leon Klimowsky.* **Ph.**: *Leopoldo Villasenor (Technicolor).* **Maq.**: *Jose Luis Morales.* **E.S.**: *Antonio Molina.* **D.**: *Ludwig Orny.* **Mus.**: *Anton Garcia Abril.* **Int.**: *Paul Naschy (Waldemar Daninsky), Gaby Fuchs (Elvire), Barbara Cappel (Geneviève), Patty Shepard (Wandesse Darcula de Nadasdy), Andres Resino, Jose Marco, Yelena Samarina, Julio Pena, Barta Barry.*
Notons que ces films espagnols de loup-garou parus en France portent tous dans leur titre le mot vampire, alors que ce dernier n'en est pas l'élément majeur. Le titre américain est plus explicite : **The Werewolf versus the Vampire Woman.**

1971
O HOMEM LOBO
Pinheiro Filmes. Bresil
Sc.: *Raffaele Rossi.* **R.**: *Raffaele Rossi.* **Ph.**: *Antonio B. Thomé (Couleurs).* **Mus.** *Gabriel Migliori.* **Int.**: *Raffaele Rossi, Claudia Cerine, Lino Braga, Toni Cardi, Osmano Cardoso.*
Son fils étant atteint d'une étrange maladie, un savant, en essayant de le guérir, le transforme involontairement en loup-garou. Nous n'en savons pas plus de ce film dont Raffaele Rossi est l'auteur à part entière, si l'on en juge par le générique.

DOCTEUR JEKYLL Y EL HOMBRE LOBO
Arturo Gonales Prod. Espagne
Sc.: *Jacinto Molina.* **R.**: *Leon Klimovsky.* **Ph.**: *Francisco Fraile (Eastmancolor).* **Maq.**: *Miguel Sese.* **Mus.**: *Adolfo Waitzmann.* **Int.**: *Paul Naschy (Waldemar Dainsky et Mr Hyde), Shirley Corrigan (Justine), Jack Taylor (Dr Jekyll), Mirta Miller (Sandra), Jose Marco (Imre Kosta), Barta Barry (Gyogyo), Luis Induni (Otvos), Elsa Zabala (Oswika), Luis Gaspar (Thurko), Jorge Vico.*
Parmi les nombreux films de Paul Naschy inédits en France, voici peut-être l'un des plus intéressants, autant par son scénario que par son traitement.

WEREWOLVES ON WHEELS
Fanfare Productions. U.S.A.
Sc.: *David M. Kaufman et Michel Levesque.* **R.**: *Michel Levesque.* **Ph.**: *Isidore Mankofsky (DeLuxe Color).* **Mus.**: *Don Gere.* **D.**: *Allen Jones.* **Int.**: *Stephen Oliver (Adam), Severn Darden (Grand-prêtre), D.J. Anderson (Helen), Duece Berry (Tarot), Billy Gray (Bill), Gray Johnson (Movie), Barry McGue (Scarf), Owen Orr (Mouse), Anna Lynn Brown (Shirley), Leonard Rogel.*
Deux membres d'un gang de motocyclistes deviennent loups-garous : jusqu'où la delinquance juvénile ne va-t-elle pas se manifester ! !

DRACULA CONTRA
EL DOCTOR FRANKENSTEIN
(DRACULA PRISONNIER
DE FRANKENSTEIN)
Felix Films C.F.F.P. Espagne-France
Sc.: *Jesus Franco.* **R.**: *Jesus Franco.* **Ph.**: *Jose Climent (Eastmancolor).* **Maq.**: *Monique Adelaide et Elisandra Villanueva.* **Mus.** *Daniel White et Bruno Nicolai.* **Int.**: *Dennis Price (Dr Frankenstein), Howard Vernon (Dracula), Alberto Dalbes (Dr Seward), Fernando Bilbao (le monstre de Frankenstein), Brandy (le loup-garou), Mary Francis (Maria), Britt Nichols (Lady Dracula), Luis Barbo (Morpho), Geneviève Deloir (Amira), Josian Gibert (Estella), Anne Libert.*
Selon Jesus Franco lui-même, ce film totalement raté serait une bande dessinée en hommage à James Whale ! ! On en est d'autant plus navré que James Whale ne méritait pas un tel châtiment posthume ni Karloff, qu'un grand escogriffe s'efforce vainement d'imiter, ni encore moins Lugosi, dont Howard Vernon ridiculise le personnage un point que l'on n'aurait pas cru possible. Quant au loup-garou, il est fort heureusement à peine aperçu, comme s'il avait honte de figurer dans cet immonde ragoût capable à lui seul de détourner le plus indulgent des spectateurs vers le plus proche vomitorium.

1972
THE BOY WHO CRIED WEREWOLF
Universal U.S.A.
Sc.: *Bob Homel.* **R.**: *Nathan Juran.* **Ph.** *Michael P. Joyce (Technicolor).* **Mus.**: *Ted Stovall.* **Int.**: *Kerwin Matthews (Robert, le loup-garou), Elaine Devry (Sandy), Scott Sealey (Richie), Robert J. Wilke (Sheriff), Susan Foster (Jenny), Jack Lucas (Harry), Bob Homal (frère Christopher), George Gaynes (Dr Marderosian), Loretta Temple (Monica), Dave Cass (deputé), Harold Goodwin (Duncan), Paul Baxley (le premier loup-garou), John Logan, Tim Haldeman, Eric Gordon.*
Né en 1925, Kerwin Matthews fut révélé par **The Seventh Voyage of Sinbad (Le 7° Voyage de Sinba)**, chef-d'œuvre de Nathan Juran et Ray Harryhausen (1957), suivi de **The Three Worldof Gulliver (Les voyages de Gulliver)** de Jack Sher (1960) et de **Jack the Giant Killer (Jack le Tueur de Géants**, de Nathan Juran (1958), une trilogie remarquable. Tournant de nombeux films d'aventures où son physique viril et sympathique faisait merveille (**Le diable à quatre heures, L'attaque de San-Cristobal, OSS 117 se déchaîne, Maniac, Le Vicomte règle ses comptes, Barquero...**), il émerge d'un semi-oubli grâce à ce film de loup-garou où il retrouve son ami Nathan Juran. Retour sans lendemain, hélas ! ! En 18, il tient son propre rôle dans **Nightmare in Blood** de John Stanley, plaisante variante du mythe vampirique.

SANTO Y BLUE DEMON CONTRA
DRACULA Y EL HOMBRE LOBO
Cinematografica Calderon. Mexique.
Sc.: *Alfredo Salazar.* **R.**: *Miguel M. Delgado.* **Ph.**: *Rosalro Solano (couleurs).* **Mus.**: *Gustavo F. Carrion.* **Maq.**: *Marguerite Ortaga.* **Int.**: *Santo (lui-même), Alejandro Cruz (Blue Demon), Aldo Monti, Augustin Martinez Solares, Nubia Marti, Maria Eugenie San Martin, Raul Martinez, Jose Chavez, Silvia Fuentes, Veronica Castro, Antono Raxal.*
La légende de Dracula sert de point de départ à ce nouvel avatar de la série Santo ; un vieux Professeur, qui pourrait être Van Helsing bien qu'il se nommat Cristaldi, lutte contre le vampire et le loup-garou mais ce dernier tombe amoureux de la fille du professeur. Le script semble moins naïf que pour les autres titres de la série et se refère beaucoup aux productions Universal.

THE RATS ARE COING !
THE WEREWOLVES ARE HERE
Mishkin Productions. U.S.A.
Sc.: *Andy Milligan.* **R.**: *Andy Milligan.* **Ph.** *Andy Milligan.* **Maq.**: *Lois Marsh.* **D.**: *Elaine.* **Int.**: *Hope Stansbury (Monica Mooney), Jacqueline Skarvellis (Diana), Noel Collins (Mortimer Mooney), Douglas Phair (Pa Mooney), Berwick Kaler (Malcolm Mooney), Ian Innes (Gerald), Joan Ogden (Phoebe Mooney).*

CAPULINA CONTRO LOS MONSTRUOS.
Zacarias Productions. Mexique
Sc. et R.: *Miguel Moryata.* **Int.**, *Gaspar Henaine Capulina.*

1973
EL RETORNO DE WALPURGIS
(L'EMPREINTE DE DRACULA)
Lotus Films. Espagne-Mexique
Sc.: *Jacinto Molina.* **R.**: *Carlos Aured.* **Ph.** *Francisco Sanchez (Eastmancolor).* **Maq.**: *Fernando Florido.* **E.S.**: *Pablo Perez.* **Int.** *Paul Naschy (Irineus et Waldemar Dannsky), Fabiola Falcon (Kinga), Maritza Olivares (Manya), Maria Silva (Elisabeth Bathory), Eduardo Calvo (Laszlo Wilowa), Vidal Molina (Roulka), Ines Morales (Ilona), Jose Manuel Martin (Bela).*
L'un des plus — sinon le plus — violents de la serie (sequence des villageois arrachant les yeux des victimes des loups-garous pour qu'elles ne ressuscitent pas...) et le plus reussi en ce qui concerne les métamorphoses faciales du monstre Naschy.

CHABELO Y PEPITO
CONTRA LAS MONSTRUOS
Mexique
R.: *Jose Estrada (Couleurs).* **Int.**: *Javier Lopez Chabelo, Pepito.*
Encore un cocktail mexicain mêlant le loup-garou, le monstre de Frankenstein, la momie, Dracula et un homme-poisson sosie de la créature du Black Lagoon hollywoodien.

BLOOD
Damiano Films Inc. U.S.A.
Sc.: *Andy Milligan.* **R.**: *Andy Milligan (Couleurs).* **Int.**: *Allan Berendt (Dr Orlovski), Hope Stansbury (Regina Orlovski), Patti Gaul (Carrie), Michael Fischetti (Orlando), Pamela Adams (Prudence Towers), John Wallowitch (Carl Root).*
Un docteur loup-garou et sa femme vampire sont les protagonistes de ce petit film aussi inconnu en France que les autres prestations d'Andy Milligan.

THE WEREWOLF OF WASHINGTON
(LE LOUP-GAROU DE WASHINGTON)
Diplomat Pictures. U.S.A.
S.: *Milton Moses Ginsberg.* **R.**: *Milton Moses Ginsberg.* **Ph.**, *Bob Baldwin (Technicolor).* **Mus.**: *Arnold Freed.* **Int.**: *Dean Stockwell (Jack Wittier, le loup-garou), Jane House (Marion), Biff Mac Guire (le président), Clifton James (l'attorney général), Beeson Carroll (Salmon), Michael Dunn (Dr Kiss), Nancy Andrews (Mme Captree), John Garson (Gypsy).*
Dean Stockwell, né en 1936, fut un célèbre enfant-vedette de la M.G.M., débutant dans le prestigieux **Anchors Aweigh (Escale à Hollywood)** de Georges Sydney (1945), incarnant **The Boy with Green Hair (L'enfant aux cheveux verts)** de Joseph Losey (1948) et surtout **Kim** de Victor Saville (1950) auprès d'Errol Flynn. Devenu adolescent, son talent dramatique a franchi sans trop de peine le cap difficile qui mit fin à la carrière de la plupart des stars enfantines, et on le

retrouva dans **Compulsion (Le génie du mal)** de Richard Fleischer (1960) où il subit l'ascendant néfaste de Bradford Dillmann, puis, après d'autres rôles intéressants (**Le long voyage dans la Nuit, La fleur de l'âge, Amants et fils**), il aborde le Fantastique avec **Dunwich Horror** de Dael Haller (1969), estimable transposition d'un thème lovecraftien. Mais hélas, son loup-garou demeurera parmi les moins convaincants du catalogue américain.

THE BEAST MUST DIE
Amicus. Grande-Bretagne
Sc. : *Michael Winder*. **R.** : *Paul Annett*. **Ph.** *Jack Hildyard (Couleurs)*. **Maq.** : *Paul Rabiger*. **E.S.** : *Ted Samuels*. **Int.** : *Calvin Lockardt (Tom Newcliffe), Peter Cushing (Dr Lundgren), Charles Gray (Arthur Bennington), Marlene Clark (Caroline), Tom Chadbon (Paul Foote), Ciaran Madden (Davina), Anton Diffring (Pavel)*
Anton Diffring, né en 1918, est l'un des plus prolifiques acteurs de second plan du Fantastique britannique, ainsi que des films de guerre où ses rôles d'officiers nazis ne se comptent plus. Il n'eut le principal rôle que dans **The Man Who Could Cheat Death** (Terence Fischer-1959), où il remplaça au pied levé Peter Cushing indisponible, et **Circus of Horrors (Le cirque des horreurs** — Sydney Hayers-1960). Mais sa seule apparition decuple l'intérêt de toute production, tout comme Donald Pleasance, Michael Gough ou Herbert Lom. Citons surtout **Farenheit 451** (François Truffaut-1966), **Corringa (Les diablesses** — Anthony Dawson-1972), **Torture** (Adrian Hoven-1975) pour le Fantastique, et pour les films de guerre : **Seven Thunders (Les 7 tonnerres)** de Hugo Fregonese (1958) ; **Operation Crossbow** de Michael Anderson (1965), **Where Eagles Dare (Quand les aigles attaquent)**, de Brian Hutton (1968), et surtout **Operation Daybreak (Sept hommes à l'aube)** de Lewis Gilbert (1975), où il campe Heydrich, le trop célèbre bourreau nazi de la Tchécoslovaquie, avec une hallucinante vérité. Egaré dans quelques productions érotiques le plus souvent germaniques, il refit surface en 1980 dans le rôle du père colonialiste **Tusk** (A. Jodorowski) nous laissant espérer un renouveau de sa carrière que nous souhaitons ardemment.
Charles Gray, né en 1928, est un autre bon serviteur du Fantastique britannique. Citons ses apparitions dans les James Bond (**On ne vit que deux fois et Les diamants sont éternels**), son démoniaque personnage de grand prêtre dans un chef d'œuvre de Terence Fisher **The Devil rides out (Les vierges de Satan)** (1968), ainsi que **The Raky Horror Picture Show**, dont il est le narrateur et **The Legacy (Psychose phase 3)** de Richard Marquand (1978) où sa mort est horrible. Cet acteur au rude visage carré a été aussi la « voix » de Jack Hawkins, quand ce dernier a été privé de la parole à la suite d'une opération de la gorge.

1974
THE LEGEND OF THE WEREWOLF
Tyburn Productions. Grande-Bretagne
Sc. : *John Elder*. **R.** : *Freddie Francis*. **Ph.** *John Wilcox (Couleurs)*. **Maq.** : *Graham Freeborn et Jimmy Evans*. **E.S.** : *Charles Staffell*. **D.** : *Jack Shapman*. **Mus.** : *Harry Robinson*. **Int.** : *Peter Cushing (Paul Catalanque), David Rintoul (Etoile, le loup-garou), Ron Moody (le gardien du zoo), Hugh Griffith (maître Pamponi), Lynn Dalby (Christine), René Houston (Chou-chou), Stefan Gruff (Max Gérard), Mark Weawers (Etoile, enfant), Roy Castle (photographe), Marjorie Yates (Mem Tellier), Norman Mitchell (Tiny), Elaine Baillie (Annabelle), Hilary Labow (Zoe), Pamela Green (Anne-Marie), Sue Bishop(Tanya), Michael Ripper, David Baille, Patrick Holt, John Harvey, James McManus, Jane Cussons.*
Les producteurs eurent des ennuis avec la presse locale et les sociétés protectrices d'animaux, lorsqu'un loup, utilisé pour les besoins des séquences zoologiques, s'évada de sa cage et dût être abattu par la police, alors qu'il s'apprêtait à traverser une autoroute très encombrée. Notons que **Legend of the Werewolf** a été par la suite publié sous forme de roman.





1975
LA MALDICTION DE LA BESTIA (DANS LES GRIFFES DU LOUP-GAROU)
Profilmes. Espagne
Sc. : *Jacinto Molina*. **R.** : *Miguel Iglesias Bonns*. **Ph.** : *Tomas Pladevall (Eastmancolor)*. **Maq.** : *Adolfo Ponte*. **Int.** : *Paul Naschy (Waldemar Daninsky), Silvia Solar (Silvia), Grace Mills (Silvia Lacombe), Veronica Miriel (Melody), Luis Induni (Sheikar-Khan), Gil Vidal.*

LA LUPA MANNARA
Italie
R. : *Rino Di Silvestro*
Int. : *Annick Borel (Daniela, le loup-garou), Frederick Stafford, Howard Ross, Dagmar Lassander*

1976
PROVIDENCE
France Suisse
Sc. : *David Mercer*. **R.** : *Alain Resnais*. **Ph.** *Philippe Brun (Eastmancolor)*. **Mus.** : *Miklos Rosza*. **Int.** : *Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, John Gielgud, David Warner, Elaine Stritch, Peter Arne, Anna Wing, Samson Fainsilber, Tanya Lopert, Denis Lanson*
Cité pour mémoire : ce film comprend en effet une séquence onirique où paraît un vieillard métamorphosé soudain en loup-garou par une étrange mutation.

1977
WOLFMAN
U.S.A.
Sc. : *Worth Keeter III*. **R.** : *Worth Keeter III*
Int. : *Earl Owensby, Kristina Reynolds*

1978
KISS IN ATTACK OF THE PHANTOMS (KISS CONTRE LES FANTOMES)
U.S.A.
Sc. : *Jan Michael Sherman et Don Buday*. **R.** : *Gordon Hessler*. **Ph.** : *Robert Caramico (Couleurs)*. **Mus.** : *Kiss*. **E.S.** : *Don Courtney*. **Maq.** : *Edward Bentley*. **Int.** : *Gene Simmons, Paul Stanley, Peter Criss, Ace Frehley (les Kiss), Deborah Ryan, Terry Lester, Carmine Carridi, Anthony Zerba, John Johnston*
Parmi les séquences de ce film délirant, figurent les automates d'un musée des horreurs et notamment un homme-loup.

1980
THE MONSTER CLUB
Sc. : *E. et V. Abraham d'après les nouvelles de R. Chetwynd-Hayes*. **R.** : *Roy Ward Baker*. **Ph.** : *Peter Sinclair et Peter Jessop (Couleurs)*. **D.** : *Tony Curtis*. **Mus.** : *John Williams*. **Maq.** : *Roy Ashton et Ernie Gesser*. **Int.** : *Vincent Price, John Carradine, Donald Pleasence, Stuart Whitman, Richard Johnson, Britt Ekland, Barbara Kellermann, Simon Ward, Patrick Magee, Anthony Valentine*
Notre ami le loup-garou figure dans ce club des monstres ; voyez à son sujet notre n° 15 page 15.

EL RETORNO DEL HOMBRE LOBO
Espagne
Sc. : *Jacinto Molina*. **R.** : *Jacinto Molina*. **Ph.** : *Alejandro Ulloa (Couleurs)*. **Int.** : *Paul Naschy (Waldemar Daninsky), Julia Saly (Comtesse Bathory), Silvia Aguilar (Erika), Azuneca Hernandez (Karin), Beatriz Elorietta (Mirceya), Narciso Ibanez Menta (le professeur).*
Neuvième et provisoirement dernier film de Naschy sur son personnage favori dont il est ici pour la première fois responsable à part entière.

EL LIGUERO MAGICO
Espagne
Sc. : *Mariano Ozores*. **R.** : *Marian Ozores*. **Int.** : *Andres Pajares, Luis Lorenzo (les deux loups-garous), Antonio Ozores, Adriana Vega, Maria Luisa Ponte, Jose Carablas.*
Parodie tournée dans les décors de **El Re-**

torno del Hombre Lobo mettant en scène un lycanthrope homosuel (L. Lorenzo), et utilisant une vieille légende où l'esprit des morts se manifeste à ceux qui vont mourir (La Santa Compania)

THE HOWLING (HURLEMENTS)
U.S.A.
Sc.: *John Sayles et Terence Winkles d'après le roman de Gary Brangner.* **R.**: *Joe Dante.* **Ph.**: *John Hora (Couleurs).* **Mus.** *Pino Donaggio.* **Maq.**: *Rob Bottin, Rick Baker, Greg Cannon et Gigi Williams.* **E.S.** *Roger Gorge, Doug Beswick, David Allen et Peter Kuran.* **Int.**: *Dee Wallace, Patrick MacNee, Dennis Dugan, Christopher Stone, Belinda Balaski, Elizabeth Brooks, Kevin MacCarthy, John Carradine, Slim Pickens, Dick Miller, Robert Picardo.*
Joe Dante a multiplié les « private-jokes » pour cinéphiles avisés : la plupart des personnages portent des noms de personnalités célèbres du film fantastique (Kenton, Fisher, Waggner...) ; en outre, on peut voir Roger Corman et Forrest J. Ackerman faire de la figuration à la Hitchcock, le second tenant à la main un exemplaire de son magazine « Famous Monsters ». Enfin, au cours du film, on aperçoit sur un écran de télévision un extrait de **The Wolf Man** avec Lon Chaney Jr, Claude Rains et Maria Ouspenskaya, hommage du réalisateur à ses glorieux aînés. Rappelons que Joe Dante a fait une entrée remarquable dans le Fantastique en réalisant en 1978 **Piranhas** avec Bradford Dillmann et Barbara Steele.

WOLFEN
U.S.A.
Sc.: *Michael Wadleigh et David Eyre d'après le roman de Shitley Streiber.* **R.**: *Michael Wadleigh.* **Ph.**: *Gerry Fischer (couleur).* **Maq.**: *Carl Fullerton.* **Int.**: *Albert Finney, Diana Venora, Dick O'Neill, Gregory Hines, Tom Noonan.*
Dans les bas-fonds new yorkais, la police recherche des créatures aux sens plus développés que ceux des simples mortels ; à la base de ce mystère qui débouche sur l'horreur, une légende indienne.

1981
FULL MOON HIGH
U.S.A.
Sc.: *Larry Cohen.* **R.**: *Larry Cohen.* **Maq.** *Steve Neill.* **Int.**: *Adam Arkin, Alan Arkin, Louis Nye, Roz Kelley, Desmond Wilson, Elisabeth Hartman, Bill Knichenbauer.*
Premier film réunissant Arkin père (Alan) et fils (Adam), parodie savoureuse et de sujet bien différent de toute les précédentes.

AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON (LE LOUP-GAROU DE LONDRES)
U.S.A.-Grande-Bretagne
Sc.: *John Landis.* **R.**: *John Landis.* **Ph.** *Bob Paynter (Couleurs).* **D.**: *Les Dilley.* **Maq.**: *Rick Baker.* **Int.**: *Griffin Dunne (le loup-garou), David Naughton, Jenny Agutter, Robert Stephens, John Woodvine, Brian Glover, David Schofield.*
Ecrit et réalisé par J. Landis qui l'avait en projet depuis plus de dix ans, c'est une nouvelle et probante tentative de renouvellement du mythe lycanthropique.

A CULPA
Portugal
Sc.: *A. Victorino d'Almeida.* **R.**: *A. Victorino d'Almeida.* **Maq.**: *Luis de Matos.* **E.S.**: *Luis de Matos et A. Maria Rocha.* **Int.**: *Sindey Felipe, Estrella Novais, Mario Vregas, Mariia Gama, Rui Mendes, Paula Guedes.*

Pierre Gires

L'auteur remercie ses amis cinéphiles qui lui ont permis de compléter cette filmographie.



entretien avec Roy Ashton

La nuit du loup-garou

par Jan Van Genechten

Né à Perth en Australie, Roy Ashton y vécu jusqu'en 1932, année de crise où, âgé de 23 ans, il franchit l'océan comme commissaire de bord, pour chercher à Londres une vie meilleure et y étudier les arts et la musique. Sa mère était musicienne professionnelle et son père musicien amateur, aussi Roy Ashton espérait-il faire une carrière de chanteur. Il obtint une bourse de l'Académie Royale de Musique, fréquentant aussi l'École Centrale des Arts et Métiers, tout en prenant des cours particuliers de musique. En 1933, il tomba sur une petite annonce de la Gaumont anglaise qui recherchait des élèves pour suivre des cours de maquillage donnés par des spécialistes allemands des célèbres studios Ufa de Berlin. Durant cinq années, Roy Ashton étudia tout ce qui concerne cet art, depuis l'application des cosmétiques jusqu'à la fabrication des masques et des perruques. Quand la guerre éclata, il s'engagea dans l'armée et commença alors à chanter en professionnel. Après la démobilisation, il resta musicien, faisant de nombreuses tournées où il combinait souvent ses talents de chanteur à ceux de maquilleur, à l'étonnement de ses collègues.

Depuis 1936, il travaillait aussi bien pour des films que pour des productions théâtrales. Dès le début des années cinquante, il travaillait déjà de temps à autre à la Hammer comme assistant de Phil Leaky, alors à la tête du département de maquillage. Lorsqu'en 1956, Lekey quitta la compagnie, Roy Ashton accepta son poste et y resta jusqu'en 1966, ce qui lui permit d'exécuter de remarquables maquillages dans les films les plus mémorables de la Hammer, contribuant ainsi très largement à son succès.
Son approche réaliste de divers types de maquillage a servi considérablement les films d'horreur de la Hammer, car ceux-ci s'efforçaient de donner une image réaliste d'un univers fantastique de mythes et de monstres. Roy Ashton a toujours fait une étude approfondie de chaque travail qu'il entreprenait, recherchant des sources historiques et authentiques, sur lesquelles il basait sa conception du personnage, au contraire de l'approche plus expressionniste de Jack Pierce, auquel on le compare souvent.

Le maquillage est un des aspects souvent sous-estimés mais des plus importants du cinéma, spécialement des films d'épouvante, où l'attrait visuel doit provenir surtout du «monstre». Roy Ashton est, sans aucun doute, avec Jack Pierce, un des plus grands créateurs de monstres que le cinéma ait jamais connus. Ses conceptions de la Créature de Frankenstein, de Dracula et autres vampires, de la Momie, de Dr Jekyll et Mr Hyde, du Fantôme de l'Opéra, de la Gorgone, de Raspoutine, de la Femme-Reptile des zombies (*L'invasion des morts-vivants*), ont fait les délices des fans ; mais son loup-garou dans *La nuit du Loup-Garou* est un chef-d'œuvre inégalé, une très importante contribution au succès du film.
Roy Ashton est l'homme le plus merveilleux qu'on puisse rencontrer dans le métier ; sa douceur aimable, combinée à un esprit et à une intelligence remarquables, échappe à toute description. (1)

Comment avez-vous procédé pour créer le loup-garou ?

D'abord, j'ai lu le scénario, et j'en ai discuté avec Tony Hinds et Terence Fischer, à la réunion de pré-production. Pour commencer, nous avions besoin de nous faire une idée exacte de ce qu'est un vrai loup. Nous nous rendîmes donc au Museum d'Histoire Naturelle, où il y avait en vitrine un gros loup naturalisé. Je pris de très bonnes photos que j'utilisai comme base de travail. Puis se posa la question de trouver un visage adéquat pour y adapter le maquillage ou vice-versa. Je suggérai Oliver Reed, qui convenait parfaitement, particulièrement à cause de sa structure osseuse. Déjà, quand il se fâche, il ressemble presque à un loup.

Donc, c'est vous qui avez proposé Oliver Reed pour le rôle du loup-garou ?

Oui, il avait eu un petit rôle dans *Les deux visages du Dr Jekyll*, et j'insistais auprès de Tony Keys, producteur associé, sur le fait que nous avions l'homme qu'il nous fallait. Ce n'était pas nécessaire de chercher plus loin. Aussi Oliver Reed obtint-il le rôle vraiment grâce au service de maquillage qui l'avait mis en avant. Il fut définitivement engagé, et il s'avéra qu'il avait tout à fait les traits appropriés pour jouer le loup-garou. Ayant à peu près décidé de ce qu'il aimerait, après que je lui ai présenté de nombreuses esquisses, le producteur Tony Hinds ac-

(1) Voir également l'entretien avec Roy Ashton à propos de *The Monster Club* dans l'E.F. N° 15.

cepta finalement une idée de base. Je fis alors une reproduction en plâtre de la tête d'Oliver et me mis à travailler dessus jusqu'à ce que j'obtienne ce à quoi il ressemblerait en loup, à mon avis. Je préparai une structure compliquée qui commençait au-dessous du front, se resserrait sous les yeux et s'arrondissait vers l'arrière de la tête.

C'était une sorte de masque ?

Plutôt un demi-masque, mais qui ne couvrait pas le visage, sauf le dessous des yeux. Nous avons donné un aspect animal au nez en redressant les narines avec des morceaux de bougie. En regardant la coupe d'une bougie, vous verrez au milieu une sorte de canal dans la cire. C'est un très bon moyen pour redresser un nez, bien meilleur que les matériaux durs et irritants que l'on peut trouver dans le commerce. La chaleur du nez amollit la cire, mais la laisse assez solide pour repousser les narines et leur donner l'apparence d'un museau. Il fallait une pièce modelée pour le front. Je l'ai faite en matière plastique, bien que d'habitude j'utilisais le latex et le papier. Nous l'avons recouverte de poils de yack, très durs et épais et qui se redressent « en brosse ». Les oreilles étaient aussi couvertes de poils de yack, et ressemblaient à des oreilles de loup. Rigoureusement parlant, elles n'avaient pas la forme d'oreilles de loup, mais l'idée y était. C'est assez difficile de créer une sorte d'intermédiaire entre une être humain et un loup. La principale difficulté vint des oreilles, parce que assez curieusement, ce n'était pas si aisé de les positionner correctement et de leur donner beaucoup de temps pour obtenir un résultat satisfaisant. Tout le crâne était couvert de poils de yack, jusqu'au cou. Pour faire le raccord entre le bas de la tête et les épaules, j'utilisais tout un reste de barbes postiches. Fixées sur des élastiques et attachées sur la nuque en couches superposées, elles pouvaient glisser les unes sur les autres. Même la tête tournée, le cou était toujours couvert. Je fis le buste avec un justaucorps de danse, qui s'adaptait sous les bras et autour des épaules, garni aussi de poils de yack. Nous en avons utilisé une quantité incroyable.

La plus grande partie du pelage du loup-garou n'était donc pas collée sur la peau ?

C'est exact. Sur le sommet du crâne, il était constitué de poils libres. A partir de la ligne d'implantation des cheveux, il était collé directement sur le visage, couche par couche. Le pelage du corps était entièrement fixé sur le collant.

Oliver Reed fut le premier loup-garou à présenter un corps velu. De qui venait cette idée ?

De moi. Simplement car je voulais qu'il ressemble le plus possible à un loup. A partir de la taille, il n'y avait pas besoin de fourrure. De toute façon, nous n'aurions pas pu monter cette partie du corps à découvert, et après tout, il était moitié homme et moitié loup.

Ses pattes étaient aussi très convaincantes.

Nous avons recouvert les mains de gaze et de poils de yack. Pour faire de faux ongles, il y a beaucoup de moyens. J'aurais pu simplement les faire en papier, mais je crois que j'ai utilisé un produit allemand. C'était un bon matériau pour un tel travail mais il a depuis été retiré du marché, car on s'est aperçu qu'il provoquait des réactions sur les ongles, et même en certains cas de dangereuses allergies. Il était en réalité destiné à la réparation des ongles cassés. Appliqué sur l'ongle, on peut le travailler avant qu'il ne durcisse ; on peut allonger l'ongle et le courber pour lui donner l'aspect d'une griffe. Pour quelques plans très rapprochés, nous avons aussi collé des poils sur la paume de la main. Le scénario indiquait quelques scènes de changement progressif. Il fallait que les poils aient l'air de pousser sur les mains. Pour cet effet filmé image par image, il fallait que la main conserve absolument la même position. Je pris donc une empreinte de la main d'Oliver, pour qu'à chaque arrêt de caméra, nous puissions l'emmener pour ajouter des poils. En revenant, il n'avait qu'à poser sa main dans le moule : ainsi la position était toujours la même. Cependant, si je me souviens bien, je ne crois pas que l'on voyait beaucoup de ce changement progressif dans le film.

Certaines transformations étaient créées par l'éclairage du visage...

C'est bien possible. Je sais que j'avais dessiné un schéma avec environ six éclairages différents. Je suggérais qu'il soit éclairé par en-dessous ; les reliefs sont aplatis au lieu d'être accentués par les ombres créées par un éclairage venant d'en haut. Je pensais que cela serait d'un très bon effet, et je crois qu'on a appliqué ma proposition.

Votre loup-garou a un autre attribut original : deux crocs à la mâchoire inférieure.

C'était encore pour le faire ressembler autant que possible à un loup.

Dans quelques scènes, il portait des verres de contact.

Oui, le pauvre Oliver portait des lentilles pour les plans très rapprochés. Il ne pouvait pas vraiment les supporter. Cela lui était très désagréable. Cependant, nous ne les avons pas utilisées aussi souvent qu'avec Christopher Lee dans les films de Dracula. Je les appliquais sur les yeux d'Oliver juste avant chaque prise et les retirais aussi vite que possible. Il a les yeux très sensibles. Les gens qui souffrent du rhume des foins peuvent difficilement porter des verres de contact. Ils pleurent beaucoup, leurs muqueuses sont trop délicates. En outre, c'est tout un travail de poser ces petites choses sur des gens dont les orbites sont étroites.

Ce maquillage devait prendre beaucoup de temps.

Oui, environ deux heures.

Comment Oliver Reed a-t-il réagi à tout cela ?

Je dois dire qu'il était très coopératif. C'est un professionnel, et il était très ambitieux, car ce film représentait une grande chance pour lui. Il aurait tout fait. Rien ne le rebutait. Aussi loin qu'aille un artiste de métier, je pense qu'il a été merveilleux. Il a donné tout ce qu'il pouvait dans ce rôle ; ce fut une grande performance.

Dans certaines scènes Oliver Reed avait une doublure, l'avez-vous aussi complètement maquillée ?

Oui, bien sûr, il faut toujours que la doublure ressemble le plus possible à l'original du rôle. C'était Jackie Cooper, qui a beaucoup travaillé comme cascadeur pour la Hammer, et a doublé Oliver Reed, Peter Cushing et beaucoup d'autres...

A-t-il exécuté beaucoup de cascades dans** La Nuit du Lou-Garou **?

Oui vous pensez ! Oliver Reed est un type très courageux. Il n'est rien qu'il n'aurait osé accomplir, mais ce n'est pas possible de tout laisser faire par la vedette. Une doublure gagne du temps et de l'argent.

Aviez-vous déjà vu les maquillages du loup-garou dans des films plus anciens comme ceux avec Lon Chaney Jr ou Henry Hull ?

Non. Depuis j'ai vu des photos de *The Wolfman*, mais, à l'époque, je ne les connaissais pas. Quelqu'un m'a aussi écrit pour me demander si j'avais été inspiré par le film français *La Belle et la Bête*. En fait, je n'ai jamais vu le film de Cocteau. Cette coïncidence doit venir de l'atmosphère. La conception est en quelque sorte similaire pour les deux films.

Comment avez-vous maquillé Richard Wordsworth qui, dans le rôle du mendiant, est censé avoir passé 25 années en prison ?

Il ne s'est ni lavé ni rasé pendant tout ce temps, aussi est-il devenu sale et velu. J'ai utilisé du crin de cheval et des touffes de poils frisés très rudes, que j'ai mélangés à de la saleté et dont j'ai recouvert généreusement tout son corps. Tout cela avec des poils détachés.

Dans une interview, Richard Wordsworth a raconté que, quand il était allé voir les maquilleurs pour qu'on lui mette des crocs pour la scène du viol, on lui avait répondu : « Vous pouvez avoir des crocs ou violer la fille, mais pas les deux à la fois ». Cette histoire est confirmée par un de vos dessins où vous avez écrit « dents ? » et « griffes ? » sous une étude du mendiant.

Je ne m'en souviens pas bien, mais c'est fort possible. Pour la plupart de ces films, on soumettait le scénario à la censure avant de débuter la production. On recevait des pages d'avertissements du genre « Vous ne pouvez pas faire ceci » ou « Vous pouvez faire cela »,, et toutes sortes de mises en garde.

Il y a quelques scènes qui n'ont jamais paru dans les copies exploitées en Angleterre.

De temps en temps, il y avait des scènes faites différemment pour le continent. Nous avons parfois tourné des scènes particulièrement sanglantes destinées au Japon. On disait que les Japonais aimaient cela et que le marché étant florissant, il fallait leur faire plaisir en répandant des entrailles.

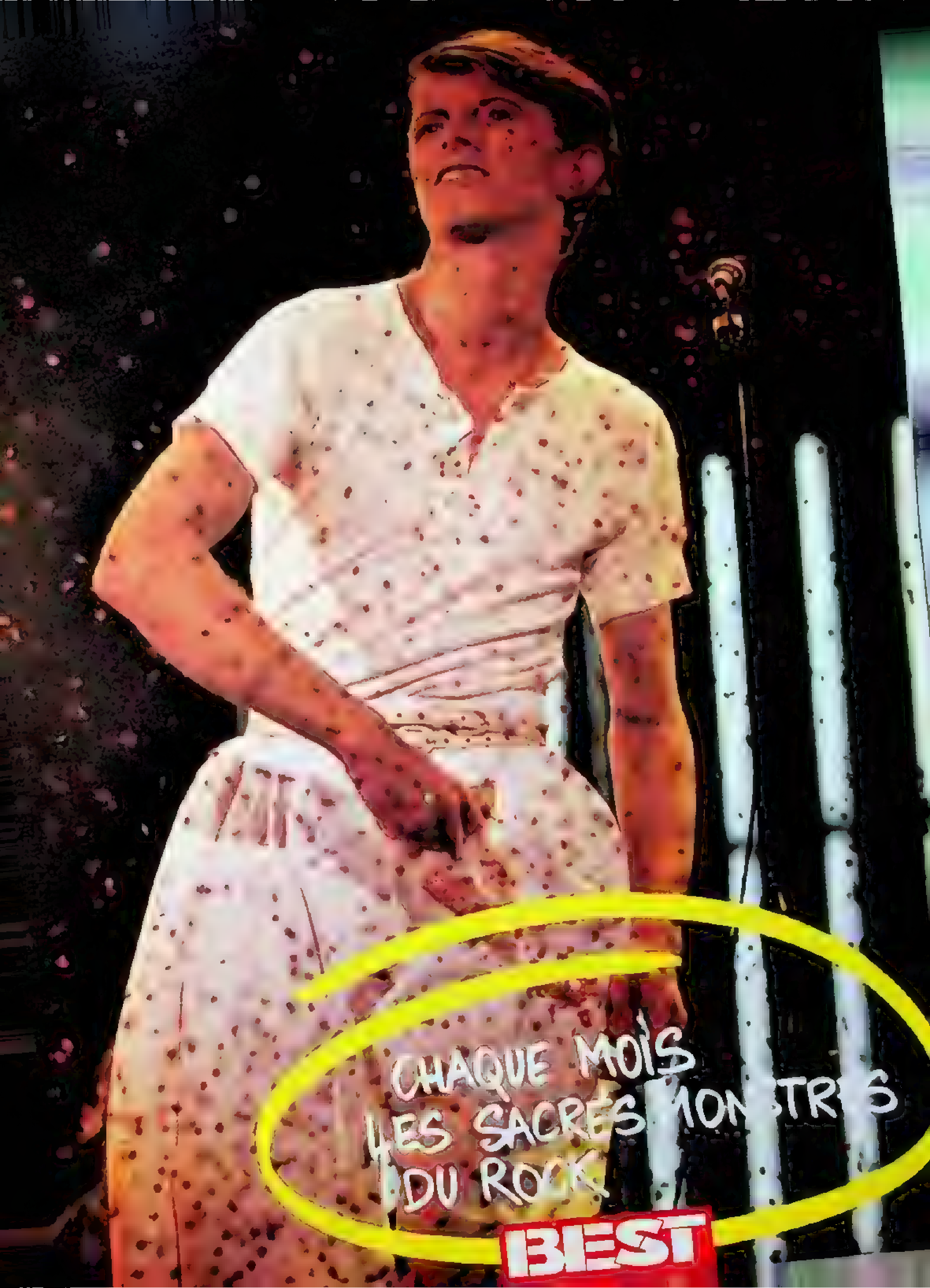
Y eut-il des scènes de ce genre tournées pour** La Nuit du Loup-Garou **?

Non, je ne crois pas. L'histoire était assez effrayante en elle-même.

Il y avait tout de même beaucoup de sang répandu. Vous avez dû simuler des coupures, des morsures, des traces de coups... Comment avez-vous fait ?

Il existe plusieurs procédés. Une manière simple et rapide consiste à utiliser du coton hydrauphile de bonne qualité, sans graines. Vous en prenez une touffe et vous la collez à l'endroit de la blessure ; puis avec un pinceau humide, vous lui donnez sa forme, particulièrement sur les bords, et vous la colorez. On peut aussi utiliser de la pastilline ou de la cire. J'ai défiguré de cette manière le méchant châtelain pour le rendre encore plus terrifiant.

Suite page 75



CHAQUE MOIS
LES SACRÉS MONSTRES
DU ROCK
BEST

L'AU-DELA

Entièrement réalisé avec l'équipe de *Sette note in nero (L'emmurée vivante)*, *Zombi 2 (L'enfer des zombies)* et *La Paura (Frayeurs)*, *L'Aldila* est plus qu'une suite concrète de *La Paura* dont il reprend à peu de choses près le thème général (une bourgade américaine est livrée aux forces du Mal jaillies ici d'un vieil hôtel, antichambre du monde des morts).

A la façon d'*Inferno* qui prolongeait et donnait une nouvelle dimension à *Suspiria*, le tout dernier film de Lucio Fulci se présente comme le second volet d'une saga horrifique qui n'en comporterait pas moins de sept, selon le nombre des portes de l'enfer disséminées à la surface de la terre et dans l'imagination du réalisateur. On peut dire d'ores et déjà que *La casa accanto al cimitero (The House at the End of the Cemetery)* verra la troisième incursion dans le secret de l'au-delà et une débauche accrue d'assassinats frénétiques. Et vu la cadence de tournage de Fulci, son cycle sera sans doute conclu bien avant la révélation de Mater Lacrymarum, la somptueuse créature satanique qui, pour Dario Argento, règne sur Rome mais ne régnera sur les écrans que dans plusieurs années.

Lucio Fulci est donc seul sur la scène de l'épouvante latine désormais réservée aux plus capables et aux plus mécaniques des artisans, tel Joe d'Amato (*Buio Omega*, *La notte degli zombi*, *Anthropophagous*, etc.). La reconstitution des années 20 en Louisiane, qui préside le flash-back prégénérique, dénote tout autant la grande assurance de Fulci dans un genre dont il ne veut plus sortir et la confiance budgétaire qu'on lui accorde depuis le succès de *Zombi 2* et de *La Paura*. Contrairement à *Il gatto nero (The Black Cat)*, qu'il dut tourner très rapidement, *L'Aldila* permet à Lucio Fulci d'assouplir ses tics techniques pour les distiller dans un travail approfondi de l'image. Néanmoins, celui-ci n'hésite pas à systématiser ses procédés de faiseur d'épouvante au point de conférer à son nouveau film les allures d'un catalogue éloquent de meurtres monstrueux. Débordements prodigieusement sanglants que même les Américains d'ailleurs n'oseraient plus envisager aujourd'hui en vertu d'une censure trop généreuse en infamants « X ratings ». Et tandis que les réalisateurs d'Outre-Atlantique pallient ce problème en étirant les parties de cache-cache *(The Burning)* et les quiproquos surnaturels *(Fear no Evil)*, Fulci épure les manifestations fantastiques et toutes autres longueurs au point de les escamoter abruptement. Quel est donc ce péril entrevu par la veuve dans la morgue ? On ne le saura jamais, car seul importe le résultat, en l'occurence un visage lentement rongé par l'acide qui passe par toutes les couleurs de la décomposition avant de tressauter sous la poussée du sang en ébulition.

Ce rejet complet de l'explication, sympathique en lui-même, empêche le renouvellement du thème très galvaudé des morts-vivants. Le phénomène de résurrection ici totalement diabolique s'accomode bizarrement des centres moteurs éclatés, remède tributaire jusqu'à maintenant des hypothèses scientifiques (radiations ou virus). Cette gratuité n'est pas non plus relevée par la rapidité du récit, moins rythmé et structuré que celui de *La Paura*, et qui ne contient pas toujours ses mauvais penchants de mise en scène pour train-fantôme. La découverte du cadavre gluant et crucifié, éclairé par un orage soudain, arrive quelque peu comme un cheveu dans la soupe. Sans parler des personnages qui deviennent fous (le fils de la servante) ou réapparaissent (la fillette)









sans que l'on sache clairement pourquoi...

Prolongement inévitable de *La Paura*, *L'Aldila* est définitivement trop emphatique pour qu'on en frémisse. L'art du suspens dont Fulci s'était affirmé en maître dans son œuvre majeure, *Una lucertola con la pelle di donna (Carole)*, n'existe plus qu'à l'état embryonnaire si ce n'est lors de l'habillement du cadavre par sa veuve, cadré avec un sens toujours inouï de l'angoisse pure. Peut-être plus boursouflés que dans *La Paura*, les maquillages des zombis perdent ici toute crédibilité horrifique. Et quand l'outrance parvient à passer le cap de notre refus d'y croire, faudrait-il encore que certaines compositions macabres soient amenées à leur folie potentielle, ce qui est loin d'être le cas (le cadavre gonflé vomissant une bouillie immonde dans la mare où surnage une momie racornie). En somme, l'excès est préféré à ce minimum de cohésion qui était la qualité véritable de *La Paura*, film remarquable fourmillant de maintes idées esthétiques très subtilement liées. Dans *L'Aldila*, Fulci cherche à conserver sa thématique en obéissant aveuglément aux recettes et ingrédients de ses précédents films, quitte à oublier de les expliquer. Le fils idiot de la servante, sosie du demeuré de *La Paura*, ne sert strictement à rien, ses rapports avec l'au-delà se résumant à une crise d'épilepsie incongrue dans 30 cm d'eau

On aura compris que le nouveau film tant attendu de Lucio Fulci n'est qu'un « patchwork », une fête du « gore », un inventaire de l'abomination, le grand rendez-vous avec la Facilité ... Après les crânes broyés, on a droit à un étau facial qui amène la combinaison habile de l'énucléation de *Zombi 2* et de la chignole de *La Paura*, c'est-à-dire la perforation arrière d'une tête dont le visage crève pour laisser passer un clou orné d'un œil en guise de boutonnière. D'ailleurs, toutes les scènes-choc (et elles sont légions !) sont particulièrement concentrées sur les yeux, une main pourrie arrachant à l'occasion l'orbite d'un pauvre bougre sans manquer de lui emporter la paupière. Ces effets répondent ainsi à la légendaire mutilation d'Olga Karlatos dans *Zombi 2* et, plus profondément, à la principale obsession du cinéaste, qui donne ici au maléfice une paire d'yeux verts et marbrés. Ce qui est plus grave, c'est que Fulci se laisse emporter par son imagination sans être toujours capable d'assurer une réponse technique à une telle démence morbide. Ainsi, l'échec stupéfiant d'une attaque de mygales, scène indigne de Fulci où quelques « aragnes » artificielles se trémoussent au milieu de vrais arachnides. Malgré un travail sonore intéressant où résonnent bruits de pattes et de mandibules, le caoutchouc se combine mal au latex des maquillages lorsqu'un visage est complètement mis en pièce par les crocs à venin. Le plan des araignées courant sur une plaque de verre miroitante sensée donner le point de vue de la victime fait culminer l'ineptie.

Mais l'on peut croire que les images des mandibules s'enfonçant dans les lèvres et la langue devaient pallier la nullité des effets spéciaux grâce à un côté purement « clinique » qui fonctionnerait sur le dégoût et la douleur dégagés par le spectacle de ces mutilations raffinées. Rappel assez pauvre du malsain *No se debe profanar el sueno de los muertos (Le massacre des morts vivants)* de Jorge Grau, la résurrection des cadavres de la morgue procéderait alors de la même volonté

Certes, *L'Aldila* demeure en grande partie un « show » d'une efficacité brutale, et le visage d'Al Cliver barde d'éclats de verre ou l'incroyable explosion crânienne de la fillette possédée nous laissent pantois.

Le très réel intérêt qu'on prend à *L'Aldila* vient essentiellement de son imagerie fantastique. Le rouge envahit tout, ensanglante les flots souterrains qui grondent dans les caves de l'hôtel, et ruisselle sur le tableau d'un peintre fou, stigmates inattendus annonçant le Jugement Dernier. Dans ce climat où chaque objet s'anime d'une existence maléfique, l'esthétisme de Fulci se pare d'un charme certain. Sur une digue immense qui s'étend à perte de vue sous un ciel saturé, l'héroïne rencontre une étrange aveugle qui paraît l'attendre depuis toujours avec son



chien. Ce personnage singulier, le seul réellement attachant, inspire au réalisateur bien mieux que ses coûtumiers plans de regard. La fuite absolument silencieuse de l'infirme engendre un essai de montage sur des ralentis fascinants, instant d'émotion cinématographiques dans ce capharnaüm de sensations primaires. Le chef opérateur est ici le légitime géniteur de ces splendeurs fugitives. Son travail pour *L'Aldila* peut sembler moins complexe que la photographie prodigieuse de *La Paura*, mais, à son habitude, le technicien procède d'une démarche différente, portée ici vers la référence distinguée aux surréalistes. La digue et la morgue d'un blanc éclatant où reposent les corps dans des sacs plastiques, combinent la recherche de couleur à des effets de perspectives tout à fait dans le style de la célèbre école artistique

Malgré ces avantages fortuits agrémentés d'une belle musique de Fabio Frizzi, *L'Aldila* abandonne sérieusement exaltation lyrique et poésie macabre en accumulant à tout prix et sans trop y croire les points de référence à *Inferno*. La scène du livre fantôme à l'étalage d'un antiquaire ricanant tient par ailleurs du gag à l'instar de l'apprition de Veronica — Mater Tenebrarum — Lazar en servante inquiétante. Fulci sollicite Argento comme d'autres déversent du sel dans une soupe déjà trop relevée. Le chien de l'aveugle égare tout d abord nos soupçons en attaquant un mort-vivant mais, en revenant à l'état de zombi canin pour plonger ses crocs dans la gorge et les tempes de sa maîtresse, il caricature plus qu'il n'amplifie la séquence de *Suspiria* sur la place déserte. L'emprunt prouve à la rigueur son utilité lorsqu'il se met au service d'une thématique réelle. L'idée « argentonienne » des souterrains qui relient des lieux éloignés (l'ancien hôtel et l'hôpital) complète concrètement les rares éléments pertinents du scénario. A partir d'un clin d'œil à Edgar Poe et à sa barrique d'Amontillado, le mur derrière lequel gît le cadavre crucifié du peintre laisse soudre des filets d'eau qui transforment la cave en un étrange lac souterrain, tremplin pour une création d'ambiance non négligeable. A la façon de l'amphithéâtre d'*Inferno*, ces flots limoneux et frissonnants sont survolés par une caméra bruissante, portée par un courant d'air vers un au-delà purulant.

La gangrène couve dans les profondeurs de la bâtisse que l'héroïne tente de remettre en état mais dont la tâche est infirmée par les mises à jour incessantes de chambres condamnées et de recoins malsains. Avec les mygales, le Mal déverse à la surface du monde les armées vénimeuses d'un univers d'humidité, d'ombres et de grottes dantesques. En choisissant le décor d'une région marécageuse dont l'un des abcès est une vieille maison, isolée dans une végétation luxuriante et détrempée par la corruption biologique, Fulci garde en beauté son thème fétiche de l'enfer terrestre *(Zombi 2, La Paura, Il gatto nero)*.





Lors du flash-back, le calvaire de l'artiste est d'ailleurs montré au moyen de gros plans sur sa dernière toile représentant « La mer des ténèbres », inserts violents qui naissent à chaque coup de chaîne dans le sillon des chairs tuméfiées. Son tourment de damné commence bel et bien de son vivant et réitère précisément celui, en tout point semblable mais plus cruel encore, de la sorcière de *No si sevizia un paperino (La longue nuit de l'exorcisme)*. La fascination fulcienne pour la décomposition accélérée procèderait donc de ce désir d'atteindre sans perte de temps l'éternité de la souffrance et de la perdition.

Le sorcier est ainsi achevé par un bain de chaux vive qui le décape en une succession de fondus enchaînés. Pareillement, le mur de la cave qui s'effrite en une gélatine quasi-organique rappelle la blessure au bas-ventre qui renvoyait en enfer le prêtre maudit de *La Paura*. Dans la morgue, les cadrages au ras des cadavres font de la chair morte le ferment de l'horreur vive. La décomposition de la femme éclaboussée par l'acide produit une nappe de sang sombre et crémeuse qui coule et s'étend sur le marbre immaculé comme une mer d'épouvante, celle dont parlent les « Prophéties d'Eibon » citées par le scénario. La prise de vue à même le sol, la mise au point scrupuleuse sur l'angle d'attaque de la nappe rougeâtre et le léger bruit mousseux qu'elle émet se combinent pour annoncer magistralement l'ultime séquence. Moins originale parce que dérobée à *The Tingler* de William Castle, ou au *Shining* de Kubrick, la baignoire qui dissimule un cadavre dans une eau croupissante couverte de débris innommables est une autre évocation du décor final.

Ces comparaisons n'empêchent pas *L'Aldilà* de fonctionner rétroactivement en expliquant certains points obscurs de *La Paura*. Ainsi, son final ambigü est ici totalement « décrypté ».

A l'inverse de Dario Argento qui en investit depuis toujours ses personnages positifs, l'impitoyable Fulci dépeint la curiosité comme un « vilain défaut » et une manière assurée de se précipiter dans la « gueule du loup » (pour son malheur, la veuve avait fait fi du carton « défense d'entrer » sur la porte de la morgue). Avec *L'Aldilà*, le réalisateur précise ce discours « immobiliste » en insistant sur l'avertissement que matérialise la succession de deux ouvertures avant l'Indicible. La première est livrée invariablement à la main de l'homme (mur de briques dans *L'Aldilà* plaque tombale dans *La Paura*), tandis que la seconde est déjà ouverte (le crépis liquéfié; l'extrémité du caveau dans *La Paura*). On ne compte plus chez Fulci les portes enfoncées et quand un personnage y regard de trop près, il devient l'esclave de puissances mauvaises qui lui opposent leur marque (les griffures de *Il gatto nero* ; les crânes broyés de *La Paura* ; les voiles de cataractes de *L'Aldilà*).

Mais le chat noir, les amis ressuscités ou la voix ténébreuse qui résonne à la fin de *L'Aldilà* répondent à des pensée et à des vues mystérieuses qui dépassent la stricte méchanceté. Rarement, le concept de Mal aura été aussi relatif et sybillin que dans les films de Fulci. Peut-être que le réalisateur paye-t-il ainsi son tribut à des créatures qui lui permettent de réaliser ces sombres spectacles fantasmatiques, même si la crucifixion du peintre s'avère d'une véracité inquiétante à force de perfectionnisme technique. Il est un fait que Fulci prend parti contre ce fanatisme qui s'arme de torches et de chaînes au nom du Christ et des préjugés. Préjugés qui ont conduit en d'autres lieux ses films à comparaître devant la censure et son tribunal de médiocres.

FICHES TECHNIQUES

IL GATTO NERO/THE BLACK CAT/IL GATTO DI PARK LANE
Italie 1981 — *Production :* Selenia Cinématographica — *Prod. :* Giulio Sbarigia — *Prod. Ex. :* Renato Angiolini — *Réal. :* Lucio Fulci — *Scén. :* Lucio Fulci et Biagio Proietti (d'après Edgar Allan Poe) — *Phot.* Sergio Salvati — *Dir. art. :* Franco Calabrese — *Mus. :* Pino Donaggio — *Maq. :* Franco di Girolami et Rosalio Prestopino — *Effets spéciaux :* Paolo Ricci — *Int. :* Mimsy Farmer (Jill Travers), David Warbeck (Gorley), Patrick Magee (Robert Miles), Dagmar Lassander (Mrs Grayson) Daniela Dorio (sa fille) Al Cliver (le policier), Bruno Corazzari, Geoffrey Copleston. — 91 mn. Couleurs. Scope

E TU VIVRAI NEL TERRORE... L'ALDILA !
Italie 1981 — *Production :* Fulvia Films — *Prod. :* Fabrizio de Angelis — *Réal. :* Lucio Fulci. — *Scén. :* Lucio Fulci, Dardano Sarchetti et Giogio Maruzzi. — *Phot. :* Sergio Salvati — *Effets spéciaux :* Gianetto de Rossi et Germano Natali — *Int.* Catriona MacCol (Lisa), David Warbeck (John), Sarah Keller (Emily) Veronica Lazar, Al Cliver — 90 mn. Couleurs. Scope



the Black Cat
Le chat noir

Présenté par son auteur comme un film de commande à petit budget, réalisé pour « garder la forme » *Il gatto nero* (Le chat noir) est un suspens monté en force et non en éclat. Les scènes d'horreur y jouent davantage sur la rapidité que sur la complaisance, et le « gore » est ici délaissé pour une symphonie de la pourriture et de la meurtrissure, ce en quoi ce film décevra les inconditionnels de *Zombi 2*. D'autre part, en raison de moyens limités qui ont obligé Fulci à aller droit au but, *Il gatto nero* est un exercice de syle révélateur des techniques favorites du cinéaste. Le plaisir qu'on peut prendre à ce spectacle, véritable fête visuelle, est donc tout en surface tant les procédés du cinéaste sont exacerbés par la référence à Edgar A. Poe

Il gatto nero respecte le grand écrivain à la manière des adaptations de Richard Matheson pour l'A.I.P. et Roger Corman, c'est-à-dire que le récit s'inspire très vaguement de la nouvelle originale, nourrissant certaines péripéties de celle-ci de séquences annexes. La réussite du scénario tient ici dans la concentration de ces collages autour d'un personnage aux implications référentielles multiples (le médium solitaire guidé par un esprit malin... et félin, et prompt à emmurer ceux qui le gênent). Ainsi, le poète américain ne donne pas uniquement lieu à des images scrupuleusement réalisées (l'empreinte du chat sur le mur). D'ailleurs, si l'hommage à Lovecraft date du récent *Paura*, la mise à profit d'Edgar Poe chez Fulci remonte déjà à *Sette note in nero*, explicitement titré en France *L'emmurée vivante*

En bon artiste latin, moins soucieux de choquer que de s'exprimer pleinement, Lucio Fulci parle à nouveau de ses peurs maladives, de l'étouffement et de la coupure toujours brutale avec le monde extérieur, celui de la lumière et des vivants. La puissance de ces hantises subjugue tout autre sentiment et la claustrophobie, la nécrophilie et l'isolement articulent le quotidien du decor choisi. Il est semblable à celui de *La Paura*, village oppressé par le brouillard écossais et par une étreinte perpétuelle issue de la mauvaise conscience des habitants. De ce fait, la peur saisit les personnages avec la vélocité d'une envolée de caméra, épée de Damoclès soudain brandie sur leurs têtes

Tandis que les cinéastes américains s'essoufflent à faire du mouvement de grue la grossière représentation d'une libération, et, plus encore, du « happy end », Fulci insuffle à cette manie une dimension maléfique, clairement définie lorsqu'un cri d'outre-tombe miraculeusement enregistré provoque l'élévation de la camera en retentissant brusquement aux oreilles de Mimsy Farmer. A la même enseigne, l'intrusion de la journaliste chez le spirite (Patrick Magee) engendrait déjà un plan à la grue. Un entrelac de branches mortes entraient ainsi dans le champ pour emprisonner la silhouette lointaine de la reporter, renouvelant le morcellement de l'image par trucage qui concluait *La Paura*. Le simple geste de sonner à la grille de Patrick Magee oblige quasiment Fulci à installer son objectif au sommet du muret plaçant la jeune femme en état de faiblesse, de victime

Pour le cinéaste, le péril n'est jamais à hauteur d'homme et la plupart du temps émane du haut comme ces étranges rumeurs qui traversaient les arbres du cimetière dans *La Paura*. La caméra ne cesse donc de surplomber les personnages. Menace pesante qui fait s'agiter dans ses draps trempés de sueur Dagmar Lassander. Menace éternelle qui observe le médium dérobant vainement les affaires de Mimsy Farmer à l'approche de son inévitable arrestation. Seul Fulci se livre le droit de connaître la nature exacte de cette puissance, sorte de « Deus ex machina » dans le monde de ses obsessions. Mais le surnaturel a bon dos et il faut reconnaître en cet ange exterminateur omniprésent et invisible le réalisateur en personne, grand organisateur de ces jeux macabres

Un autre mouvement surplombant n'envoie que mieux la journaliste dans la gueule béante d'un tombeau ouvert. L'attirance démesurée de Fulci pour ces profondeurs fétides et vampiriques fait que le royaume des morts, souterrain par excellence, étend ses dépendances à certaines bourgades. Comparables au Dunwich de *La Paura*, le village anglais de *Il gatto nero*, enfer terrestre, étale à nos yeux sa deuxième vie, celle des intrigues amoureuses et des pratiques inavouables dans le secret des cimetières. Et, lorsque le médium cherche par la force de sa pensée à découvrir le cadavre d'une jeune fille disparue, son regard remonte la rivière pour s'arrêter sur les hangars du village. Car, après tout, pourquoi le fleuve Acheron ne serait-il pas bordé de saules?

La fille volage, la mère non moins facile, l'ivrogne trop bavard sont autant de victimes désignées et de damnés idéaux selon la définition chrétienne. La portée moralisatrice de ce choix transparait clairement quand Fulci ordonne à nouveau la mort horrible de la jeune actrice qui vomissait ses entrailles à la faveur d'une scène-choc de *La Paura*. Et qui plus est, après l'avoir replacée dans une semblable situation de flirt poussé...

De ce carnage ressortira, encore que très contusionné, l'inspecteur de Scotland Yard, non parce qu'il est policier, mais parce qu'il est l'élément intrus et tapageur (son entrée à moto est fracassante). A la lumière de cette caractéristique, on comprend mieux que les héros de Fulci soient des déracinés et, en principe, des reporters *(Zombi 2, Paura)*. En refermant sa main sur le micro trouvé dans une tombe, Farmer rejoint cette galerie de héros obstinés, toujours prêts à entreprendre de grands voyages ou des enquêtes dangereuses pour se remettre en cause. Le jeu continuel sur la profondeur de champ coupe les personnages de leur environnement plongé dans un flou perpétuel, et les livre à un isolement lugubre. En cela, il sert à merveille l'évocation de Poe chancre de ces angoisses solitaires où l'homme devine, derrière le reflet de sa paranoïa, le visage du démon. Une existence retirée a fait jaillir les mauvais penchants du medium si l'on s'en réfère à ses confessions et le chat est apparu pour le guider dans le dédale du Mal. Dans cet ordre d'idées, les marginaux sont parmi les gibiers favoris des forces surnaturelles, leur rejet les ayant mis à l'écoute de secrets terribles. L'ivrogne de *Il gatto nero* occupe quelque peu la place du débile mental de *La Paura*. Dans chaque cas, ils en savent trop

Privées de sécurité et d'aide, les victimes reçoivent ce qui ne sont que facéties animales comme le signe d'une puissance acharnée à leur perte. Aidé par un chat particulièrement bien dressé, Fulci réimagine le « gimmick » du loquet lentement soulevé dans *Suspiria* et donne sa définition d'une transfiguration de l'anodin par la peur. Davantage qu'un véritable pouvoir diabolique, l'interprétation que font les victimes de sa présence et de ses actes confère au félin son efficacité meurtrière. Emprisonné dans un hangar obscur et sinistre à souhait, l'ivrogne voit en l'animal un monstre innommable. Il n'est pourtant qu'une créature de superstition, inoffensive quand l'angoisse humaine ne le précède pas. Fouettés par le refus de croire en eux, les morts-vivants de *La Paura* disparaissaient instantanément. Le félin leur ressemble beaucoup et, pour nous en convaincre, Fulci filme ses empreintes grises après avoir cadré celles des zombis à la morgue de Dunwich.

Tout aussi immatériel, le chat noir pénètre dans le débarras des amou-

the Black Cat

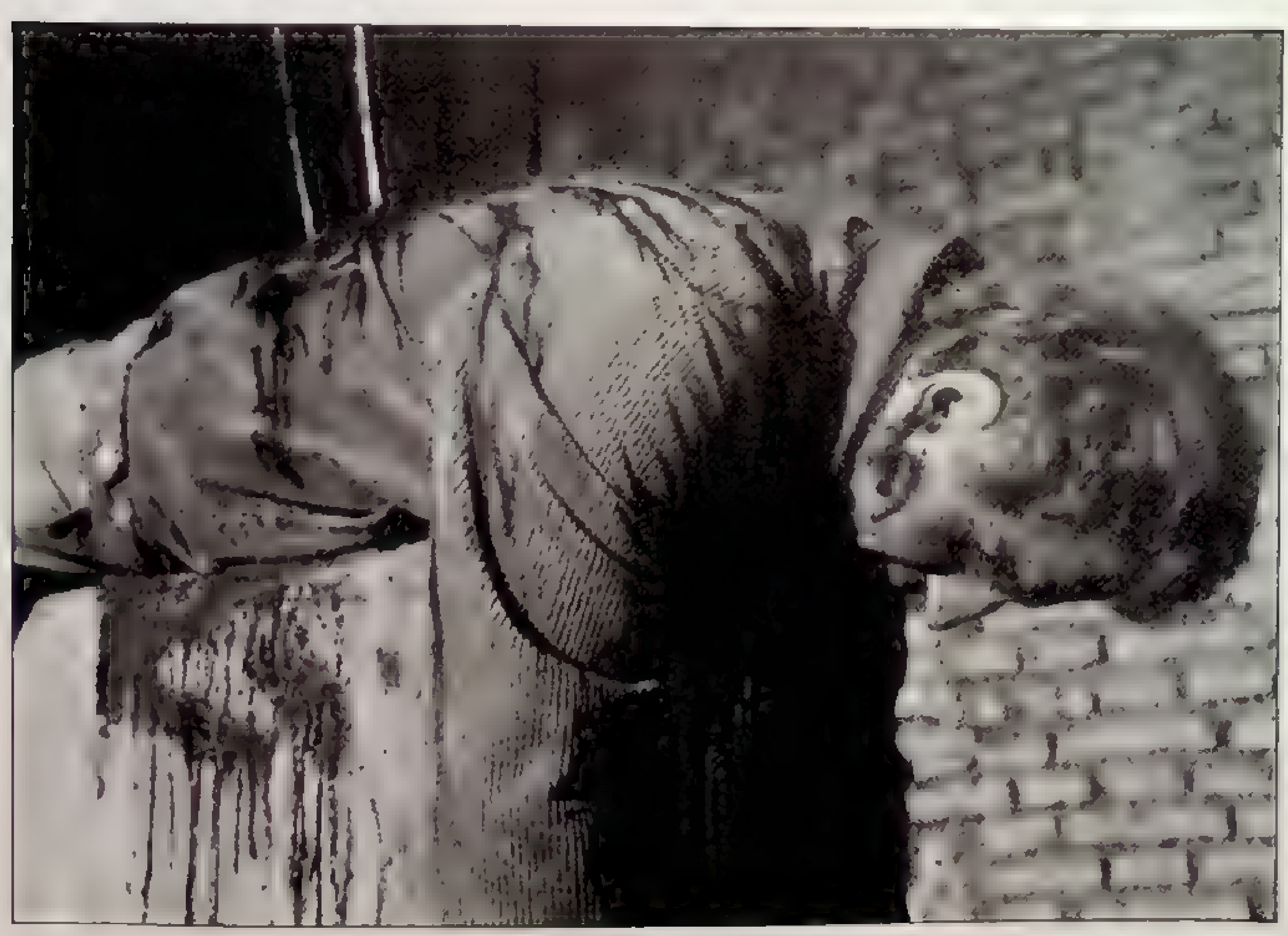
reux en passant à travers la porte fermée. Il est le Maître du drame, empêche d'un coup de patte les initiatives du médium (la scène d'hypnotisme sur Mimsy Farmer) et déclenche la colère des éléments en ressuscitant. Et peut-être symbolise-t-il ces concours de circonstances abominables qui mettaient à mort l'idiot de *La Paura*. Le destin a les yeux dorés d'un chat et Fulci lui réserve les travellings subjectifs de son film. Aux côtés du réalisateur, la bête domine l'épouvante et s'y meut avec liberté et aisance dans le réseau des regards terrifiés. Une infinité de gros plans sur des yeux charpente tout le film et décide de ses structures esthétiques. La palissade disloquée qui sépare la rue du jardinet du médium permet des confrontations de regards perçants. Les acteurs, tels Patrick Magee et Dagmar Lassander, semblent avoir été choisis en fonction de cette seule partie de leur visage. Cette fascination culmine dans la scène où les yeux de l'animal luisent dans l'obscurité avant que la lumière revenue n'en fasse ceux d'une poupée. L'hypnotisme, attribut du mal, est légué ici au médium et au chat, figures moins destructrives cependant que le prêtre maudit de *La Paura*. Mais là encore, un simple regard peut précipiter en enfer.

Supérieur donc au commun de la gente féline, le chat ne présente en aucun cas les symptômes d'un « greffier » en colère. Ce comportement illogique le place sur le piédestal de l'intelligence et de la pensée. Grâce à un rapide panoramique vertical, une voiture paraît se matérialiser au-dessus de cette bête qui ne serait pas habitée par l'animalité et sur laquelle nous revenons, une fois conclu le tragique accident. Les desseins du chat resteront curieusement impénétrables et aboutiront même à l'arrestation, et, en quelque sorte, à la damnation de son complice.

Finalement, il se trouve peu d'auteurs comme Fulci pour imaginer de semblables tueries dans le seul but d'endosser la défroque du Juge Suprême. Le calvaire des deux jeunes gens dans le débarras privé de son système d'aération est réalisé avec une délectation totale. Fulci impose l'horreur (la mise au point sur les tuyaux déchiquetés) et annonce l'empalement de l'ivrogne afin de le rendre plus inéluctable. Il lance le feu purificateur à l'assaut des corps de ceux qui ont pactisé avec le Mal (le spirite) ou honoré ses préceptes (Dagmar Lassander), et se souvient de la signification profonde de la mort d'Alida Valli dans le palace d'*Inferno*. A ce règne des ténèbres, il oppose la luminosité de Mimsy Farmer. D'une blondeur presque albinos, le reporter est un Ange Gabriel qui aurait troqué son épée de feu contre un appareil de photo dont le flash est seul à repousser le noir animal. Expert dans l'art d'un certain sadisme, Fulci n'hésite pas à renverser ce symbole de l'espoir au profit de l'atroce. Les fissures entre les briques qui emmurent Mimsy Farmer sont bouchées une à une avec le bruit humide et répugnant du plâtre frais, tandis que le visage de la malheureuse exprime graduellement un étouffement pénible. Sensation que nous partageons comme nous partagions celui de la jeune famme à l'intérieur même du cercueil dans *La Paura*.

On pourrait reprocher à *Il gatto nero* d'être un remake très détourné et camouflé du précédent succès de son auteur s'il n'y avait la contribution éclatante de Pino Donaggio qui retourne ici à ses compatriotes. Faut-il penser qu'il en est heureux car il signe une merveilleuse composition à cent lieux des clichés « hermanniens » de *Dressed to Kill*. Les trois dernières images où retentissent le petit air écossais délicatement électrifié sont époustouflantes de joliesse et digne du chat qui les traverse. Lustrées, chatoyantes, vénéneuses à force d'être envoûtantes.

Christophe Gans





Suite de la page 9

nous les avons tournés. Effectivement, sans eux, la scène aurait été claustrophobique, avec deux ou trois changements de plan, comme un vulgaire film TV
Quand je monte une sequence comme cel.e-ci, je double toujours l'action. Si un personnage se lève et change de place dans la salle, je ne porte pas l'attention du spectateur dessus. L'œil et le cerveau enregistrent l'action sans qu'on la montre vraiment. On perd le sens de l'orientation dans un combat, et c'est pourquoi la scene du bar marche si bien. Il y a une scène particulierement intéressante, lorsque Marion frappe Indy. Elle ne lui donne pas ses raisons et s'en va. Je suis resté sur Harrison assez longtemps à ce moment-là, parce qu'il était vulnerable : d'accord, c'est un dur, mais il est humain et il éprouve une certaine peine quand il se rend compte qu'il l'a blessée. Ces instants étaient tres importants pour la scène. Ils rendaient leurs relations plus sympathiques. A l'origine, ce passage ne devait pas figurer dans le film. Il fait partie des dernières choses que nous avons ajoutees

Etiez-vous présent pendant tout le tournage des Aventuriers *?*

Oui, et c'est le plus interessant. Generalement, quand un film m'intéresse beaucoup, je suis impatient de voir comment ça va se passer et je suis l'equipe en extérieurs. C'est avantageux pour moi et pour le metteur en scène, parce qu'il peut tout de suite voir s'il va y avoir des problemes. Eventuellement, il peut même revenir en arriere et reprendre certains plans 3 ou 4 jours après. Quelquefois, c'est l'inverse qui se produit : pour *Les Aventuriers*, Steven n'etait pas sûr d'avoir suffisament de matériau pour la poursuite dans les rues du Caire J'ai donc monté la scène pendant que nous étions en extérieurs, et je lui ai dit que tout était OK. C'est vraiment très bénéfique. Nous avons économise plusieurs journees de tournage qui nous auraient coûté 60 000 $ chacune. Dans certains cas, c'est vraiment étonnant de voir combien de temps et d'argent on peut arriver à économiser. Grâce à notre collaboration sur *Les Aventuriers*, nous avons devancé le plan de travail de 12 jours. Certains monteurs d'Hollywood ne commencent à travailler qu'après la fin du tournage et ils se plaignent du gaspillage. C'est encore plus terrible quand il n'y a aucune collaboration entre le monteur et le réalisateur. C'est très gênant pour le metteur en scène, car il n'a pas la possibilité de résoudre ses problèmes

Avez-vous également collaboré avec les techniciens de l'Industrial Light & Magic, le departement des effets spéciaux de la Lucasfilm ?

Absolument. Ils ne pouvaient pas commencer à travailler tant que je n'avais pas monté la scène. En général, ils ne savent pas quelle prise utiliser, la longueur qu'elle va avoir, etc. Nous avons tourné tous les effets spéciaux en Vistavision, sur 8 perforations horizontales. On bénéficie d'un cadre très large, et on peut mieux travailler sur les effets spéciaux. Quand on réduit le négatif en 35 mm, il n'y a pas de perte de qualité dans l'image et les effets sont encore meilleurs. Pour *Rencontres*, nous avons utilise le 65 mm qui est aussi très large. De toute façon, comme chaque image coûte des centaines de dollars, tout doit être planifié avant qu'ils ne commencent à réaliser les effets. Toute la scène finale des *Aventuriers*, avec l'ouverture de l'Arche, a coûté très cher. Il y a beaucoup de changements de plan, et chaque plan contient de nombreux effets. C était si coûteux qu'ils n'ont même pas mis de « poignées » sur la pellicule (il y a quelquefois une image en plus au debut et à la fin d'une prise d'effets, pour le cas où on devrait recouper le négatif). Les effets spéciaux sont les dernieres choses dont on s'occupe, et les techniciens veulent qu'ils soient parfaits. On doit leur arracher la pellicule : ils veulent toujours rajouter quelque chose. Ils y ont travaillé jusqu'à la derniere minute, pour refaire des effets, les améliorer.

Avez-vous supprimé certaines sequences apres les projections d'essai ?

Nous n'avons fait qu'un petit changement après une projection privée à San Francisco. Pendant la séquence du sous-marin, il y avait un plan où Indy se cramponnait au périscope. C'était bien, parce qu'on comprenait mieux comment il avait pû parvenir à la base des Nazis sans se noyer. Malheureusement, il y avait pas mal de commentaires qui disaient que c'était un peu stupide, que l'idée était invraisemblable (rires), alors nous avons retiré ce plan. Ça a été le seul grand changement dans le film !

La sequence de l'enlevement du panier, au Caire, m'a un peu gêné : on a vraiment l'impression que Marion se trouve dans le panier qui est chargé dans le camion

La poursuite se termine de la façon suivante : les hommes avec le panier descendent en courant vers la ruelle, et Indy les suit. Nous avons alors post-synchronise une voix qui crie « Indy ! », puis les voleurs tournent au coin de la rue et montent dans le camion. Ensuite, Indy tire sur eux à la mitrailleuse. J'ai dit à Steve de ne pas rajouter cette voix, parce qu'à ce moment-là, ils ont deja enlevé les paniers. Alors, si en plus, on met la voix, cela suppose qu'ils l ont embarquée dans le camion et que, par conséquent, sa mort ne fait aucun doute. Nous avons eu une telle discussion que George Lucas a dû intervenir et prendre une decision. Et j'ai perdu !

Avez-vous egalement travaille en collaboration avec John Williams, qui a ecrit la partition musicale des Aventuriers*?*

Je mets toujours de la musique sur les scènes que je monte. La plupart des compositeurs me detestent à cause de cela, parce que j'utilise les morceaux les plus grandioses que je peux trouver et que, généralement, ils ont beaucoup de mal à se hisser au même niveau ! John, lui, adore cette méthode, car elle lui donne une idée de l'effet à obtenir. Pour la poursuite dans les rues du Caire, je crois que j'avais mis du Rossini, et il a composé quelque chose dans ce style. Steven deteste Rossini, mais il était satisfait du travail de Johnny.
Dans *1941*, il y avait ce grand bal : je ne me rappelle pas de la chanson que nous avons utilisée sur le plateau, mais j'ai monté la scène d'instinct, sans musique. Puis Johnny est intervenu, il y a ajouté la musique et il est venu me demander quelques coupes, d'enlever 3 images par-ci, d'en mettre 2 par-la, etc. de façon à ce que nous soyons exactement en rythme. John Williams est un compositeur très souple, on peut modifier ses partitions. Il a un caractère très égal et il écrit de la merveilleuse musique.

Les autre vedettes des Aventuriers *sont les serpents : avez-vous quelques anecdotes à leur sujet ?*

Un jour, à Londres, Steve m'a demandé de venir sur le plateau pour voir les serpents. Alors, je me suis arraché à ma salle de montage primitive et, quand je suis arrivé, les serpents étaient encore dans leurs boites. Ensuite, ils en ont répandu 5 000 ou 6 000 par terre et j'ai disparu ! En tout cas, ça s'est tres bien passé avec les acteurs : Steven arrive à obtenir d'excellentes réactions de leur part ! Cette scène dans le Puits des Morts, où Harrison Ford se retrouve face à face avec un cobra, est merveilleuse. Il y avait tout de même une plaque de verre entre les deux.
Mais, il y a sans doute pas mal de serpents qui ont disparu dans les fissures de ces vieux studios lononiens. Ils peuvent réapparaître un jour, Dieu sait où !

Propos recueillis à Hollywood par Guy et Valérie Delcourt
(Trad. : Denis Bricka)

Dans notre prochain numéro, suite du dossier **Les aventuriers de l'arche perdue**, avec des interviews de **Harrison Ford** et **Franck Marshall** (producteur du film).

VIDÉO—FANTASTIQUE

Après avoir permis la liquidation incongrue des fonds de tiroir des petits distributeurs, l'extraordinaire « boom » de la vidéo-cassette préenregistrée en France semble aujourd'hui avoir tiré une leçon, momentanée peut-être mais profitable, de ses meilleures ventes. En attendant que les « majors companies » ouvrent leur catalogue aux vidéophiles de l'hexagone, l'horreur et l'érotisme se disputent sauvagement les « hits parades » des « top-ventes ». Cette compétition assidue a fait obliquer plusieurs de ces firmes vers une spécialisation spectaculaire dont les tenants demeurent « René Château Vidéo » et « Hollywood Vidéo ». Mais dans l'ombre des deux « challengers », les tentatives ne manquent pas.

« Swan Video diffusion » (74, rue du Fg St-Antoine, Paris 12e) dont nous avions noté le brutal Ilsa, joue à présent la carte distinguée de la cinéphilie en diffusant un inédit : **Kirlian Witness Plants are watching** de Jonathan Sarno en version sous-titrée et rebaptisée **Le pouvoir des plantes**. Ce très beau film d'horreur feutrée, analysé dans notre numéro 12, a de par son ambiance mystérieuse et fascinante déterminé une présentation commerciale de toute beauté. Non content de s'intéresser à des films demeurés invisibles sous nos cieux, cette firme a décidé d'accompagner désormais ses sorties de courts-métrages fantastiques, d'autant qu'elle s'est promis de distribuer par ce biais les fameux contes horrifiques de Dan Curtis, à commencer par le foudroyant **Amelia** de **Trilogy of Terror**.

Si le nouveau Ministère de la Culture s'est relevé les manches pour réparer les innombrables dégats infligés par son triste prédécesseur au cinéma d'épouvante, le problème du « ixage » des « hard cores » n'est toujours pas remis en question. Après avoir salué bien bas les censeurs de la France d'hier d'un étonnant **Défiance**, « Hollywood Vidéo » (66, bd des Champs Elysées, Paris 8°) poursuit donc, parallèlement à sa sélection horrifique, une très intéressante édition de « hard cores » fantastiques. Aussi célèbre à travers le monde que l'est **2001, l'odyssée de l'espace**, pour des raisons certes très différentes, **The Devil in Miss Jones** est proposé dans une copie inaltérée et dans une inattendue et nécessaire version sous-titrée. Réalisée avec un soin particulier et un sens maniaque de l'insolite, l'aventure cauchemardesque de Miss Jones conserve, il faut l'avouer, la même force que lors de sa sortie entourée de scandale en 1973. Sans doute, parcequ'au travers d'une satire inquiétante de l'au-delà, **The Devil in Miss Jones** reste une réflexion percutante sur l'érotisme et les tourments de l'insatiabilité.

N'ayant d'autres vocations que celle de distraire, « Hollywood Vidéo » nous a accoutumé à la sortie spontanée de séries B sans prétention mais incontestablement rapides et nerveuses. Nous avions ainsi revu **Contamination** et **Terreur extra-terrestre** et nous pourrons bientôt reparler de **The Evil (Le couloir de la mort)** et **Laserblast (Rayon Laser)**, sans compter un chef-d'œuvre : Sisters, de Bri… de Palma. Mais, pour l'instant, c'est à Macabra (Les doigts du diable) de conquérir le marché. Disponible en V.O. et V.F., ce remake à peine camouflé de **La maison du diable**, vaut essentiellement par son scénario d'une richesse extravagante. En dépit de la



réalisation négligée d'Alfredo Zacharias, **(The Bees)**, les trucages, conçus par les inventeurs du brouillard luminescent de Carpenter, sont surprenants et prennent une réelle envergure lors de la terrifiante résurrection d'un cadavre carbonisé. Pour le reste, on retiendra de cette malédiction mexicaine le constat troublant que la peur du diable l'emporte sur le message de paix après des siècles de christianisme appliqué.

Assurément, « Hollywood Video » nous laisse souffler avant de lancer sa grande offensive visant à imposer sur le marché français une branche très particulière du cinéma horrifique : le « Survival ». Coup sur coup vont sortir **Hills have Eyes** et **Last House on the Left** de Wes Craven, **Just before Dawn** de Jeff Lieberman et ce qui est à ce genre la conclusion la plus expéditive, paroxismique et insensée : **The Exterminator** de James Glickenhaus. Contrastant quelque peu avec les caractéristiques sinon la qualité de cette sélection, **Dr Jekyll et les femmes** de Walerian Borowczyk n'est toujours en vidéo que ce que l'on a pu voir au cinéma. Mais que pouvons nous ajouter de plus quand les producteurs du film formulaient eux-mêmes que la conception de l'horreur est tributaire d'une certaine humilité. Néanmoins que cela ne nous empêche pas de tirer un coup de chapeau au responsable de la duplication vidéo et surtout au dessinateur de la jaquette, Laurent Melki, peut-être un futur grand nom de l'affiche de cinéma.

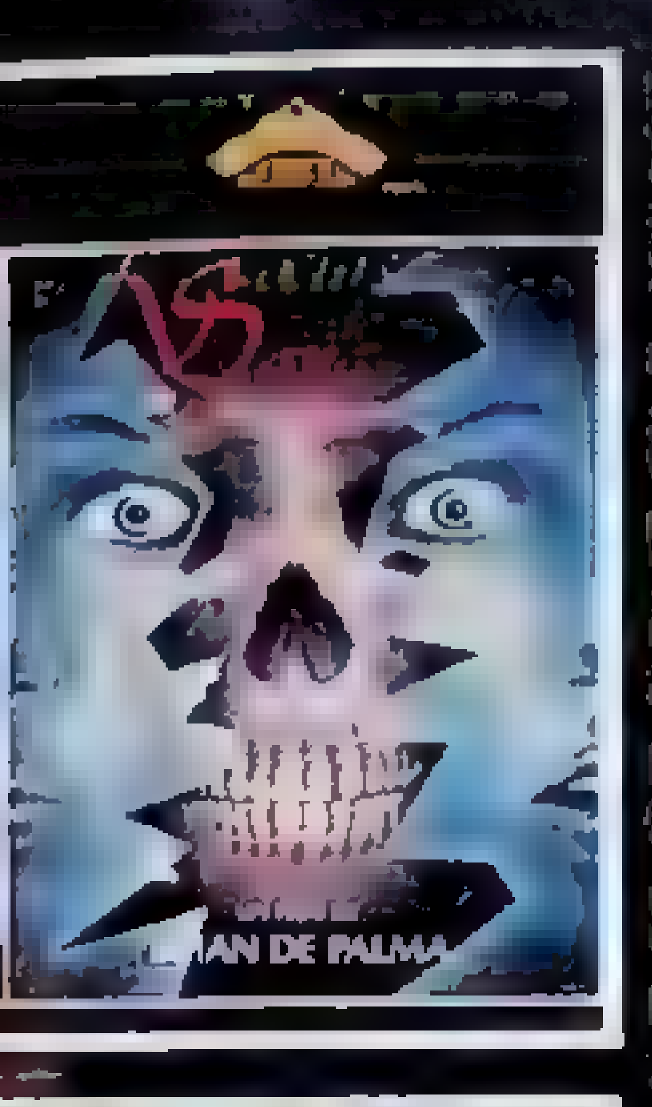
Nous ne saurions en dire autant dans le cas des deux dernières sorties chez « René Chateau Vidéo » (4, bd Montmartre, Paris 9°) qui marquent un très net relâchement au niveau des retranscriptions. L'étiquette de contrôle « qualité » sur les boitiers devient pratiquement scandaleuse quand certaines séquences de **Du sang pour Dracula** et de **La fureur de vaincre** sont gâchées par des distorsions en haut de l'image ou encore un defilé de lignes noires sur son ensemble. Défauts qui peuent être absents selon la véracité effective du contrôle en question, mais la cassette vidéo se voulant un produit de luxe, autant qu'elle en conserve la tenue ! Cela dit, la diffusion du film de Paul Morrissey s'imposait après celle de **Chair pour Frankenstein**. Ces deux parodies délirantes, controversées comme peuvent l'être les œuvres démythifiantes de genie, constituent un tout indissociable en forme de regard ironique sur les deux thèmes fonda… …taux de l'épouvante gothique. … permis d'affirmer que ces deux fi… éblouissants nous en disent plus que **Frankenstein Jr** et **Le bal des vampires**, qui s'étaient en fait pris au piège de l'admiration envers leurs cibles, ce que Morrissey a évité sans pour autant offusquer l'amateur un tant soit peu éclairé. Quant au film avec Bruce Lee, classique incontesté de la production de Hong-Kong, il est enfin à la portée de ceux qui pensent que le fantastique peut naitre d'une admirable gestuelle chorégraphique et d'une violence ou le corps humains s'instaure en arme absolue.

Plus indispensable encore, **Phantasm**, l'une des pierres de taille du cinéma contemporain, est disponible au catalogue RCA (9, av Matignon, Paris 8°), en V.O. comme tous les autres titres de la collection « Archives du futur° et du fantastique », et dans une duplication de qualité supérieure. Conscients de l'énorme potentiel de ce film époustouflant, ses distributeurs ont donc mis tous les atouts de leur côté, ce qui d'autre part était souhaitable pour une œuvre difficile à re-

transcrire puisque principalement nocturne. S'il est inutile de vanter les splendeurs de la réalisation de Don Coscarelli et de souligner le caractère exaltant de cette diffusion, il serait impardonnable de passer trop rapidement sur la précédente édition de ces « Archives » : **Invaders from Mars (Les envahisseurs de la planète rouge).** *Inédit en France sinon invisible, ce film réalisé en 1953 par l'ex-directeur artistique William Cameron Menzies ne doit pas être regardé comme une simple curiosité antidéluvienne, mais bien comme le modèle original de* **Phantasm.** *Sur un postulat qui gravite entre* **Invasion of the Body Snatchers** *et la célèbre nouvelle de Philip K. Dick : « Le père truqué », Menzies avait effectivement mis en scène un conte fantastique très proche de* **Wizard of Oz** *et assez éloigné des classiques de Jack Arnold. A l'instar de* **Phantasm,** *les plans du jeune héros endormi qui scindent l'action font chavirer le vécu dans l'onirisme et cette histoire d'invasion extra-terrestre trouve sa respiration symbolique avec les courses perpétuelles du gamin, fuyant des périls plus intérieurs que réels. Il ne manque même pas l'inquiétant bouclage cyclique à cette aventure qui néanmoins reflétait à sa manière la paranoïa d'une société américaine hypermilitariste, rongée par la peur de l'anarchie et de la planification communiste. Ce que Coscarelli, 28 ans plus tard, réinterprétera en une recherche de soi-même et de la légitimité de ses fantasmes.*

Au vu des très bons records de vente du génial **Zombi** *chez « René Chateau Vidéo », sont apparus sur le marché les conséquences directes de ce succès transalpin produit par Dario Argento. Autre que ses allures de parabole politique, c'est la persistance spectaculaire des repas antropophages du film de Romero qui domine et caractérise ces ersatzs. Pourtant abordé sous cet angle,* **Zombi** *n'a toujours été pour le public italien qu'une diversion dans le fantastique des étranges fictions semi-documentaires de Ruggero Deodato. Parcequ'il ne sait rien filmer d'autre, ce metteur en scène étrange et ambigu est le véritable maître l'horreur cannibale, genre fécond en Italie auquel il a donné deux classiques :* **L'ultimo mondo canibale** *et* **Cannibal Holocaust.** *Si l'on demeure attiré et parfois même choqué devant ces deux visions d'auteur purement fantastiques du cinéma contemporain. Un cinéma sans bornes ni limites où le réalisateur fait abstraction de son statut de civilisé, d'homme conscient, rejetant loin de lui les valeurs peut-être fausses de notre société. Filmés avec un mélange intime de perfectionnisme et de la bestialité, ces deux films sont inclassables, inqualifiables... On en a fait tantôt des documents tendancieux, des témoignages uniques, tantôt des films d'horreur réactionnaires mais, en vérité, ils sont ce qu'ils sont : les morceaux de bravoure d'un 7° art qui n'existent pas encore ou qui n'osent pas exister. L'exemple-type en somme d'une œuvre qui en dit beaucoup trop sur nos instincts et pas assez sur ses propres motivations... Mais c'est à vous d'y réfléchir d'autant que* **Le dernier monde cannibale** *est présenté par « Video Marketing » (22, av. de Friedland, Paris 8°) dans une très bonne duplication. Précisons que la copie utilisée, quelque peu défraichie, est amputée de la séquence équivoque du déshabillage de l'explorateur. En revanche, les scènes-chocs sont intégrales, y compris l'abominable festin final. Pour ce qui est de* **Cannibal Holocaust,** *il est annoncé dans sa version complète par Virginia Distribution (116, champs Elysées, Paris 8°) qui avait pourtant déjà sorti la copie tronquée et « détournée » de ce film, celle en circulation sur nos écrans. La sortie de cette version intégrale, la seule sur laquelle puisse être jugée cette œuvre traumatisante, sera plus précisément détaillée dans notre prochain article consacré en partie au « gore italien ».*

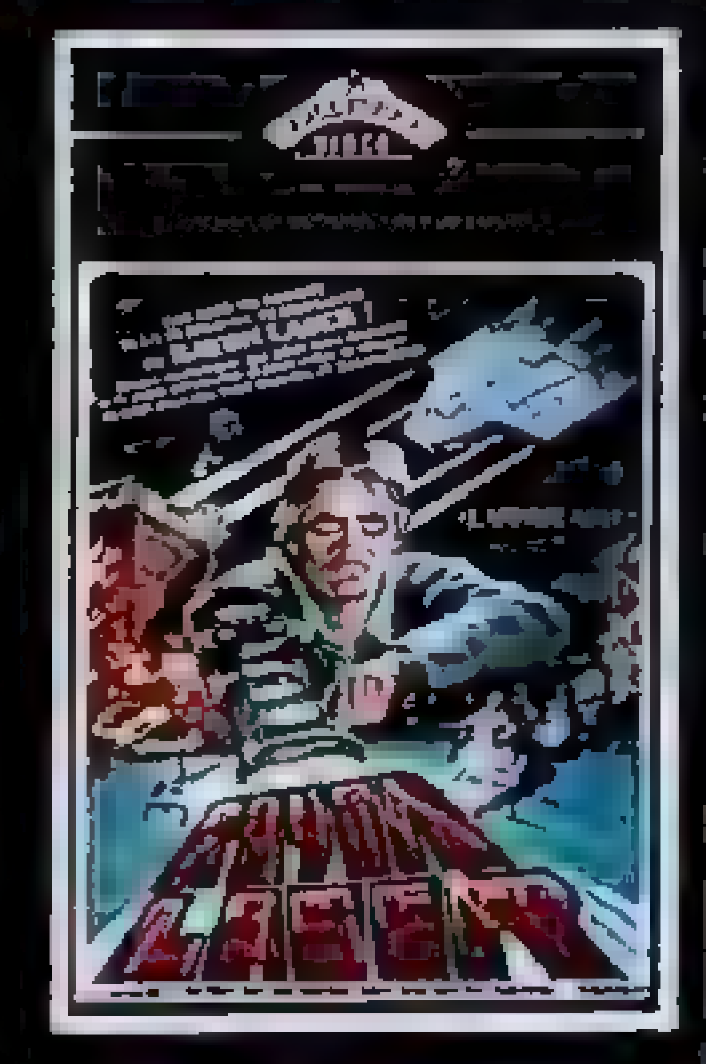
Christophe Gans.



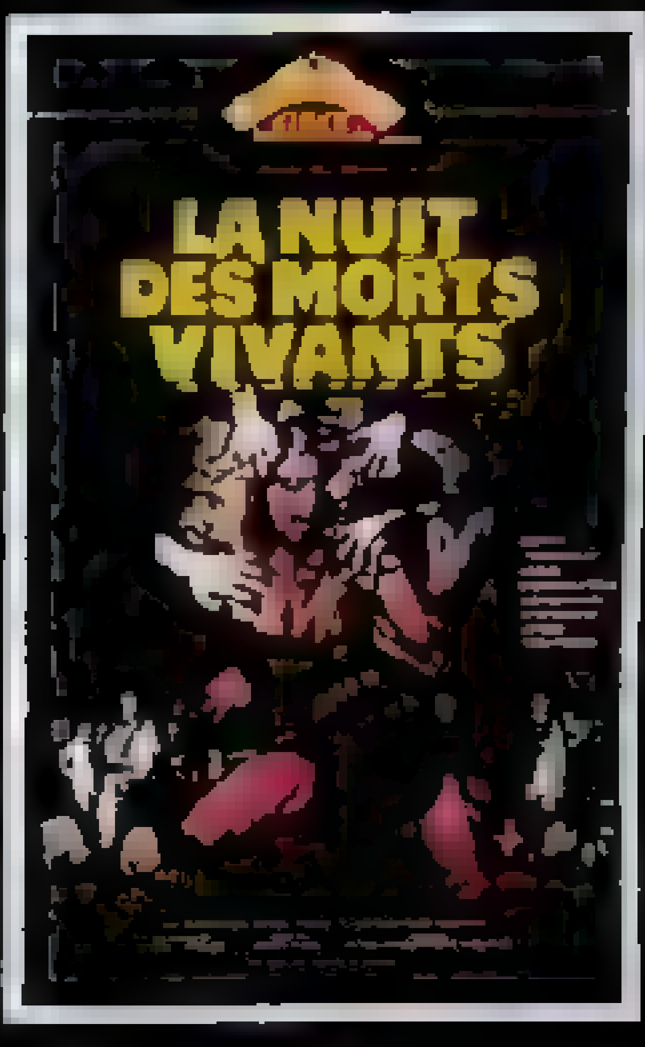


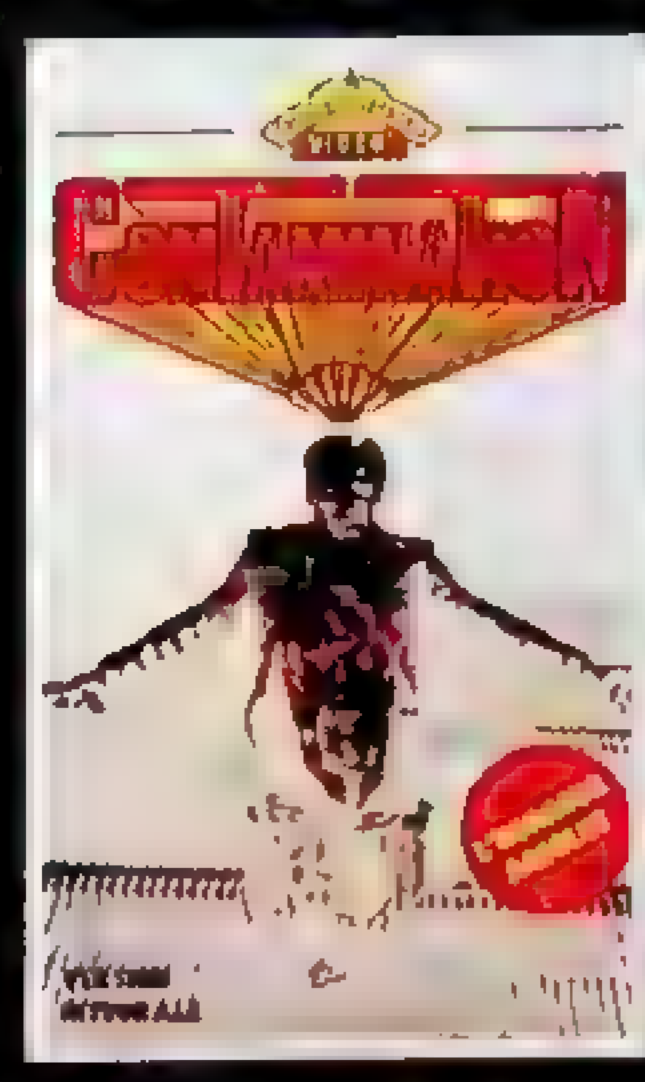






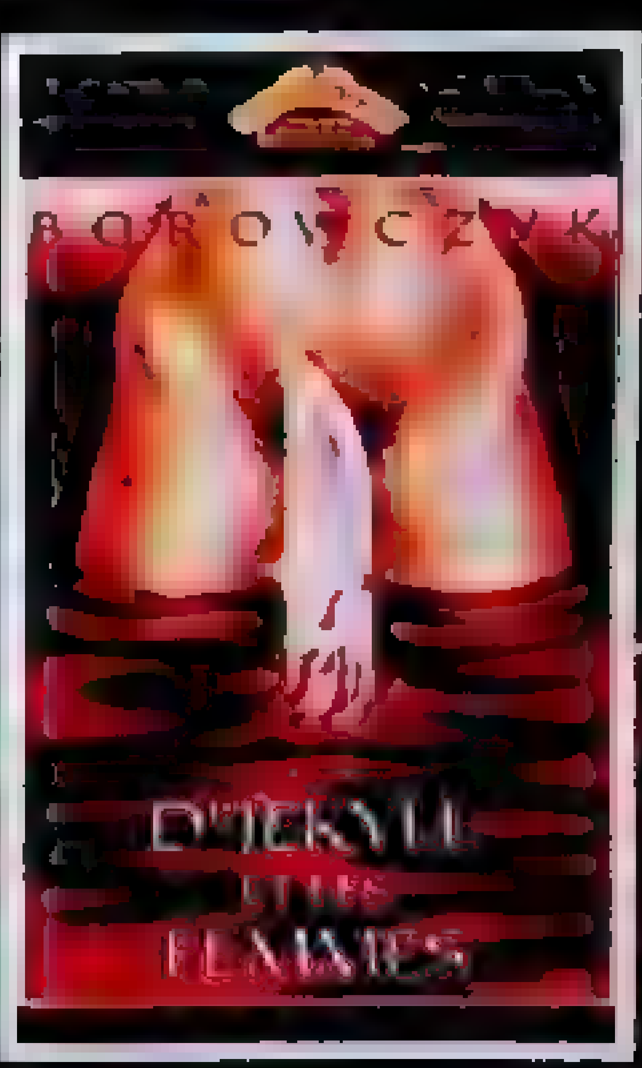


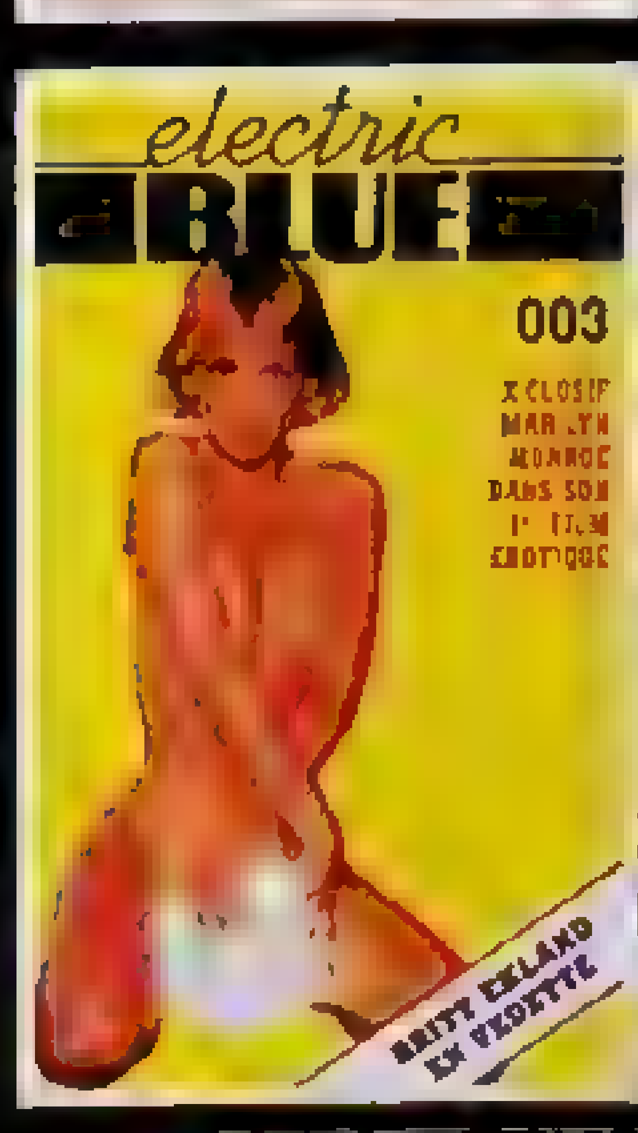


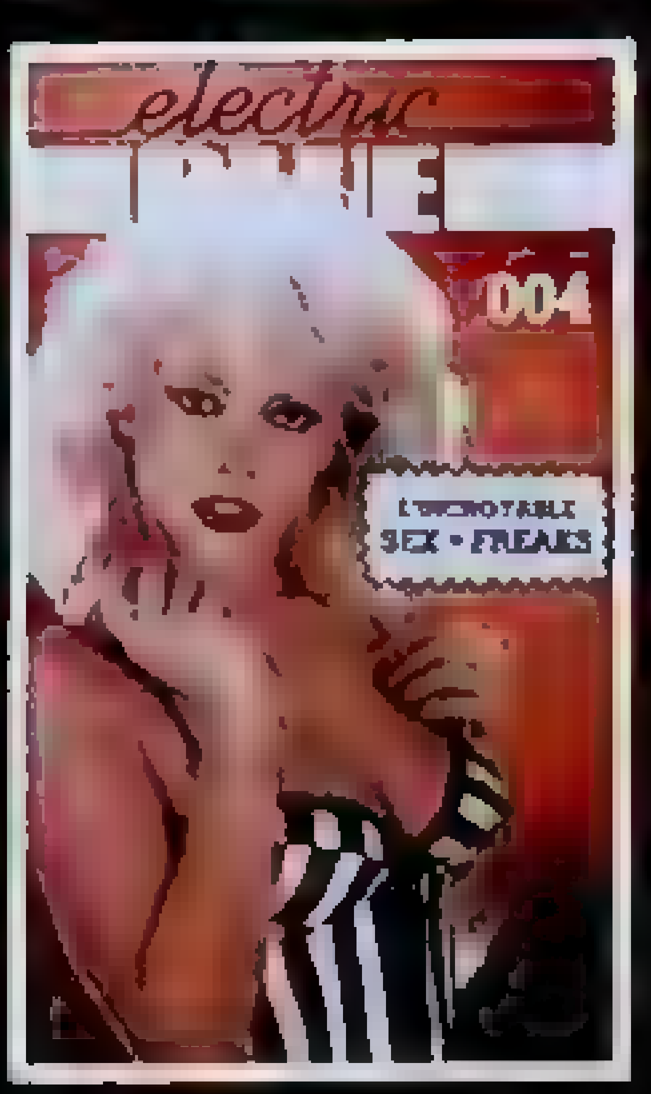






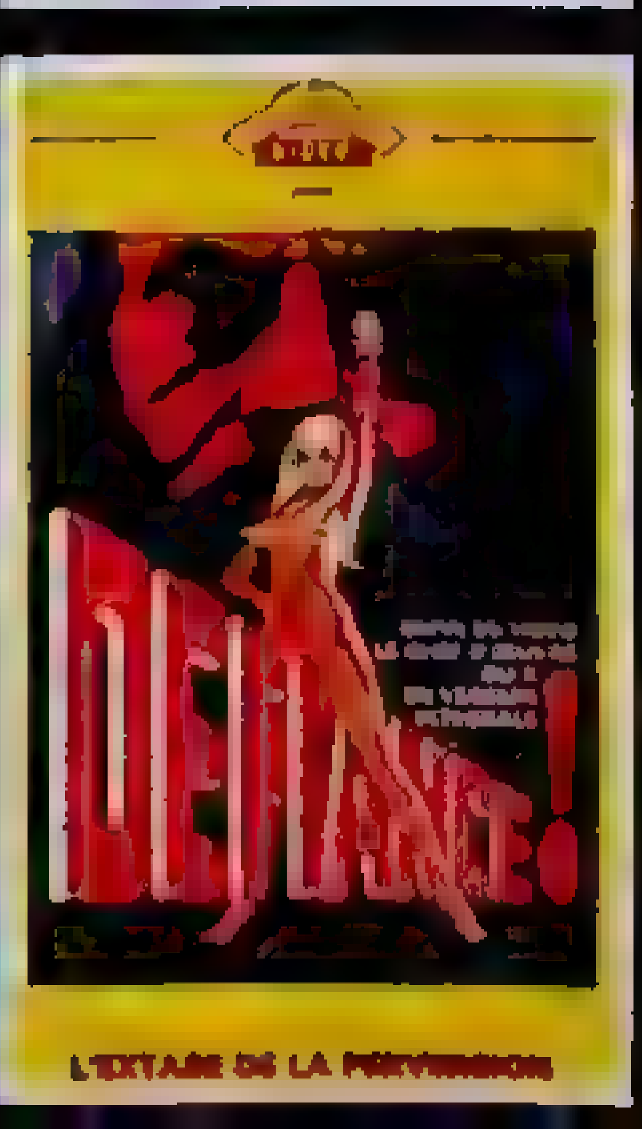












DISTRIBUTION EXCLUSIVE
ELYSEE VIDEO
66, Champs-Elysées, 75008 Paris.
Tél. : 723.46.64



La bête d'amour

Amour bête

Pendant longtemps, la production cinématographique canadienne avait été pratiquement inexistante. Gilles Carle et quelques autres, déjà oubliés, criaient dans quelques films leur malaise québécois : ces quelques manœuvres de francs-tireurs très partisans ne faisaient en aucun cas un cinéma « national », surtout avec l'ombre des Etats-Unis si proche et si pesante. Mais, depuis quelques années, les choses se sont mises à changer : à la suite de lois faisant de l'industrie cinématographique un secteur échappant presque à toute taxation, les productions canadiennes se sont multipliées — souvent même avec l'aide de capitaux américains. C'est ainsi que Cronenberg a pu tourner la majeure partie de ses films. On s'en réjouit. Mais c'est ainsi aussi qu'Alfred Sole a pu tourner **La Bête d'Amour.** On voudrait en pleurer.

Tant de nullité confond. Tant de prétention abasourdit. On attendait, bien sûr, une nouvelle version de **La Belle et la Bête**, que la publicité promettait plus « explicite » que les précédentes. On découvre en fait, pantois, une piteuse farce tout droit sortie d'« *Au Théâtre ce Soir* » avec mari jaloux et amant dans le placard. Evidemment, le schéma a dû être quelque peu modifié : l'amant est un gros singe, et le mari — modernité oblige ! — n'est que le compagnon attitré de la Dame. Quant au placard, comme ce brave homme n'en a pas sous la main, puisque toute l'action se situe sur une île déserte, il se voit contraint d'en construire un, mais ses habiles mains d'artiste (Monsieur est peintre) ont tôt fait de résoudre cette difficulté. Impasse : comment faire avancer son histoire, quand on est scénariste et qu'on se retrouve avec un mari en train de danser une espèce de danse du scalp autour d'un babouin enfermé dans un cabanon de bambou ? Qu'à cela ne tienne ! On fait évader le babouin, qui à son tour enferme Monsieur et Madame pour les bombarder sous un déluge de fruits tropicaux (petite vengeance très justifiée, puisque Monsieur avait préalablement utilisé toutes les ressources de son lance-pierre

pour torturer les délicates fesses oses de son rival). A la fin, heureusement, Madame s éveille car — surprise ! — tout cela n'était qu'un rêve où s'exprimait une sexualité mal satisfaite. Le spectateur s'éveille aussi, mais plus difficilement : qui résisterait à ce pensum ?

Il fallait une sacrée dose de bonne volonté pour massacrer un thème aussi classique que celui de **La Belle et la Bête**, surtout quand on disposait, pour la Bête, de maquillages aussi convaincants que ceux de Rick Baker et Rob Bottin, mais la raison majeure de l'échec est ici très simple. Au lieu de présenter le singe d'abord comme un être inquiétant, et de *révéler progressivement* par la suite son humanité, ou ses traits attachants, le film définit d'emblée la grosse bête comme ce vers quoi tend l'héroïne. Et, puisque la sympathie de celle-ci lui est acquise, on n'a pas vraiment envie de prendre sa défense — sentiment que savait susciter même l'abominable *remake* de **King Kong** de Dino DeLaurentiis ; on éprouve encore moins quoi que ce soit pour ce mari hystérique et ridicule. Le film est d'ailleurs presque ouvertement raciste puisque 1) l'étranger (la Bête) est celui qui s'approprie tout d'emblée (et en particulier la Femme) sans même avoir fait l'effort de prouver ses mérites 2) la méthode préconisée pour riposter contre cet envahisseur est de retrouver une espèce d état bestial originel dans un rite où l'on se peint le corps en *noir*. On voudra t être sûr qu'il ne faut imputer cette scène, au demeurant pitoyable, qu'à l'incompétence du scénariste.

Pourtant, quelques bribes d'idées eussent pu être utilisées un peu plus intelligemment, telle cette mise en parallèle — même si le thème n'est pas très nouveau — entre l'impuissance créatrice de l'artiste et son impuissance sexuelle. Mais après l'indigence du scénariste vient celle du metteur en scène : la réalisation est d'une infinie platitude, Alfred Sole arrive même à rendre assez souvent ridicule, par ses prises de vue distordues, le corps de D.D. Winters, réduisant là encore toute la charge érotique que pouvait contenir le sujet, et les quelques belles photographies qui restent, lorsqu'on veut bien oublier une grisaille verdâtre, font au mieux de **Tanya's Island** le plus long spot publicitaire jamais tourné.

Alfred Sole, nous dit-on, a maintenant la charge de réaliser **Jeudi 12**, parodie du médiocre **Vendredi 13**. Mais s il réalise cette parodie avec autant de maestria que **La Bête d'Amour**, **Vendredi 13** apparaîtra vite, rétrospectivement, comme un pur chef-d'œuvre.

Frédéric Albert Lévy

Canada 1979 • *Prod* : Pierre Brousseau, Jean-Claude Levesque *Réal* : Alfred Sole *Prod Ass* : Gary Mandel, Daniel Kingston, Frank Rosati *Scén* : Pierre Brousseau *Phot.* : Mark Irwin *Dir art* : Angelo Stea *Mont.* : Andrew Henderson *Mus.* : Jean Musy. *Son* : Bryan Day. *Maq.spéciaux* : Rob Bottin. Monstre créé par Rick Baker et Rob Bottin *Int.* : D.D. Winters (Tanya), Richard Sargent (Lobo), Mariette Levesque (Kelly), Don McCloud (Blue). *Dist. en France* : U G C , 80 mn, Couleurs

---



La médiocrité de *La Bête d'Amour* ne doit pas nous faire oublier que le thème de la Belle et la Bête n'a pas toujours été aussi mal traité au cinéma. Dans sa naïveté, le film inclut d'ailleurs un bref extrait d'un de ses illustres prédécesseurs, *Mighty Joe Young (Monsieur Joe)*, réalisé en 1949 par Ernest B. Schoedsack, qui s était préalablement fait la main sur les grands singes avec deux œuvres encore plus fameuses, *King Kong* en 1933 et *Son of Kong (Le fils de King Kong)* l'année suivante.

Mais dès avant 1900 Pathé avait présenté une version cinématographique du conte original de Marie Leprince de Beaumont, annonçant une longue lignée de films qu'on ne peut citer tous ici. Soixante-dix ans plus tard, Taylor embrassant la guenon Zira dans *La Planète des Singes* renversait facétieusement le rôle traditionnel des deux sexes dans l histoire, cependant que Borowczyk, avec une lourdeur de trait présageant déjà celle de son triste *Docteur Jekyll et les Femmes*, s'attachait dans *La Bête* à l'aspect sexuel de l affaire. Au Japon, avec une belle obstination, Godzi la cassait tout, c'est-à-dire pas grand-chose, dans une série sans fin. Et John Landis, qui n'avait pas encore rencontré ses *Blues Brothers* ni installé à Londres un Loup-Garou américain, commençait sa carrière — sur le mode comique — avec *Schlock !*

Au milieu de tous ces titres, le « classique » incontesté demeure *La Belle et la Bête*, que Cocteau réalisa en 1946, avec des décors de Christian Bérard dont Giger, qui devait créer plus tard le montre d'*Alien*, dit qu'ils déterminèrent sa vocation de peintre. Cocteau n'est plus là pour nous parler de son film, mais il y avait, dans le rôle de la Bête, Jean Marais.

La Belle et la Bête est, d une certaine manière, redevenu un film d'actualité, en raison des extraits qu'on en voit dans Mon Oncle d'Amérique d'Alain Resnais. Que pensez-vous du fait que vous êtes présenté, dans ce dernier film, comme une figure mythique du cinéma français ?

C'est un hasard ! Je ne pense pas être l une des trois personnalités importantes du cinéma français (puisqu'il y a aussi des extraits avec Gabin et Darrieux) : il y en a beaucoup, et de bien plus importantes que moi. J'ai été très fier lorsque Resnais m a très gentiment téléphoné pour me demander la permission d'utiliser ces séquences. Je ne pensais même pas qu'on avait besoin de mon accord pour prendre des vues d'un film, puisque le véritable auteur, c'est le metteur en scène, et, dans ce cas, Cocteau. Mais très franchement, je trouve que les vues de Jean Marais, de Gabin, ou de Danielle Darrieux dans *Mon Oncle d'Amérique* n'apportent pas grand-chose à l'histoire. Le film tiendrait très bien sans elles. Et ses personnages aussi.

Jean Marais est quand même donné dès le début du film comme l'un des éléments de la définition du personnage que joue Nicole Garcia.

Les gens imaginent un acteur tout à fait différent de ce qu'il est en fait dans la vie, parce qu'ils l'imaginent d'après les personnages qu'il a interprétés, mais qu'il n'est pas. Moi, par exemple, j'ai passé mon temps à jouer des héros au cinéma et au théâtre, mais dans la vie je suis le contraire d'un héros. Je voudrais bien en être un, mais les circonstances font que je ne peux jamais être un héros. A la guerre, dès que j'étais quelque part, il ne s'y passait plus rien ! Si l'on est acteur, d'ailleurs, c'est parce qu'on a envie d'interpréter des personnages différents de soi. Dans toute ma carrière, je n'ai eu qu'une fois à interpréter mon propre personnage, dans *Les Parents terribles*. C'est d'ailleurs un rôle beaucoup plus difficile que les autres !

Il n'en reste pas moins qu'il serait difficile, dans* Mon Oncle d'Amérique*, de confondre vos scènes avec celles de Gabin. On l'imagine mal se débattant comme vous dans un torrent.

Gabin refusait même de monter sur une chaise ! Il était tout à fait opposé à ce genre de chose. Moi, cela m'amuse... alors pourquoi ne le ferais-je pas ?

Comment le projet de tourner* La Belle et la Bête *s'est-il formé, pour vous et pour Cocteau ?

Jean cherchait un titre pour sa pièce qui devait s'appeler plus tard « L'Aigle à deux têtes », et « La Belle et la Bête » était l'un des titres qu'il envisageait. Mais je lui ai dit de renoncer à ce titre pour ce film, car je rêvais qu'il écrive « La Belle et la Bête » pour le cinéma, et il l'a fait. A l'origine, donc, pour me faire plaisir. J'imaginais la Bête comme un espèce de cerf, avec des bois sur la tête. Mais c'est Christian Bérard qui s'est opposé à cette idée en disant qu'il fallait que la Bête fasse peur, et qu'elle soit carnivore, et non herbivore. Il n'était pas question pour moi de discuter ; Bérard était un homme de très grand talent, que j'admirais. Et, de fait, il avait raison. Mon chien m'a servi de modèle. Le masque n'était pas réellement ce qu'on appelle un masque, mais une sorte de perruque. Tout était monté sur tulle. On avait réalisé un moulage en plâtre de mon visage pour que le perruquier puisse modeler ce tulle selon mes traits. Il fallait au moins trois heures pour réaliser chaque jour le maquillage du visage, et c'était une épreuve assez pénible. Cocteau, qui tomba gravement malade pendant le tournage — il avait une maladie de peau qui lui envahissait le corps entier et le visage — me disait : « Je suis puni par le Bon Dieu parce que je t'ai couvert de poils. Il me couvre de poils à mon tour. » Il ne pouvait plus se raser, en effet. Mais, malgré ses terribles souffrances, il continuait à être de bonne humeur, plaisantant sans cesse pour créer une atmosphère d'amitié autour du film, donnant un exemple fantastique de courage. Car ce qu'il avait était vraiment très grave, puisqu'un jour le Professeur Mondor me téléphona pour me dire que Cocteau risquait de mourir dans les quarante-huit heures s'il n'arrêtait pas de travailler sur son film. Ce ne fut pas sans mal que j'arrivai à convaincre Cocteau de s'arrêter. Il fut mis à Pasteur dans une cage de verre, et il fallut faire venir de la pénicilline des Etats-Unis, parce qu'il n'y avait pas de pénicilline à l'époque. Cocteau ne fut pas guéri, mais il put reprendre son travail après quelque temps. Le film fut donc interrompu une quinzaine de jours, ce qui eut certainement des conséquences financières, mais je dois dire que c'est la maladie de Cocteau qui me préoccupait.

Qu'est-ce qui vous séduisait dans* La Belle et la Bête*, puisque vous êtes à l'origine du film ?

Ce qui me séduisait avant tout, bien sûr, c'était de tourner une œuvre de Cocteau. Parce que, lorsqu'on tournait avec Cocteau on avait l'impression de participer à une œuvre importante. Mais en plus, j'adorais le rôle de la Bête. J'ai trois rôles dans le film, mais je n'aimais véritablement que celui de la Bête, parce que j'aime tellement les animaux qu'être enfin un animal à la fois pitoyable, féroce, et bon, m'apportait une grande satisfaction.

Mais vous avez vous-même écrit des contes pour enfants.

Oui, j'en ai écrit, et quand j'étais jeune, je lisais beaucoup de contes. J'ai participé un peu à *La Belle et la Bête* malgré moi. A un moment, nous avons presque failli ne pas tourner le film, parce que le producteur redoutait que ce ne fût un film trop cher. Il s'est trouvé qu'à ce moment-là, je suis allé par hasard au cinéma, et que j'ai vu aux actualités l'enterrement d'un de mes ennemis personnels, Philippe Henriot, homme politique qui avait été très collaborateur pendant l'occupation. Cet enterrement se passait à Notre-Dame de Paris, qu'on reconnaissait très bien en voyant les images, bien qu'aucun projecteur eût été utilisé (c'était interdit), et que seuls certains endroits fussent éclairés. En rentrant, j'ai dit à Cocteau : « Pourquoi ne ferait-on pas un décor tout noir, dont on n'éclairerait que quelques éléments pour suggérer le Château ? » Cocteau a trouvé l'idée très bonne et en a parlé à Bérard, qui a fait le décor. J'ai donc un peu participé, malgré moi, à l'élaboration du film.

vos goûts d'enfant — vous le racontez dans votre livre — vous portaient vers le cinéma fantastique.

Oui, je n'aimais que les films dits d'épouvante, ceux de Lon Chaney, *Le Masque de Cire*, *Docteur Jekyll et Mr Hyde*...

Films qui mettent tous en jeu le déguisement, qui a caractérisé un grand nombre de vos rôles.

Oui, au point que beaucoup de gens me demandent qui joue Fantômas dans les trois *Fantômas* ! Il est vrai que je suis doublé par Raymond Pellegrin, mais je ne pensais pas que le mal que je me suis donné pour ne pas être reconnu aurait des résultats qui dépasseraient autant mes espérances ! Je jouais Fandor et Fantômas, parce que Fandor, dans l'histoire, est le fils de Fantômas. Et nous comptions faire une série qui se terminerait par l'arrestation de Fantômas et la révélation de cette parenté. Mais de Funès, devenu vedette entre-temps, s'est mis à exiger de tels cachets qu'il n'a plus été possible que nous tournions tous les deux ensemble !

Pourquoi, à votre avis,* La Belle et la Bête *est-il devenu un classique du cinéma fantastique ?

Parce que c'est l'œuvre d'un poète, et quand un poète se mêle de faire du cinéma, il fait du grand cinéma, quel que soit le genre. Il n'y a pas eu beaucoup de poètes qui ont fait de la mise en scène de cinéma, mais les grands metteurs en scène de cinéma sont des poètes sans le savoir.

Cocteau pouvait-il concilier la poésie et les contraintes matérielles propres au cinéma ?

Cocteau a toujours eu des difficultés inouïes de ce point de vue-là. Quand il a fait *Orphée*, par exemple, qui appartient aussi au cinéma fantastique, le producteur lui a donné une somme d'argent à la commande du scénario ; mais quand Cocteau lui a envoyé son scénario terminé, le producteur a cru qu'il avait écrit n'importe quoi afin de toucher la somme complémentaire qui avait été convenue pour la livraison du scénario. Il était convaincu qu'il s'agissait là d'une fumisterie et a rompu tous les contrats. Et Cocteau en était véritablement désespéré, parce qu'après avoir écrit ce scénario, il n'avait qu'une idée : le tourner ! Nous sommes alors tous devenus producteurs pour qu'il puisse faire son film. Et ce fut la même histoire pour *La Belle et la Bête* : le producteur craignait que ce ne soit un film trop cher, et n'était pas convaincu qu'un homme habillé en bête puisse intéresser le public. Cocteau a donc proposé un essai, et il a réalisé un quart d'heure de film. Heureusement, la femme du producteur, qui assistait à la projection de cet essai, a fondu en larmes. C'est grâce à elle que le film s'est fait !

***Vous aviez une partenaire dans* La Belle et la Bête**

Josette Day. Elle faisait les films de Pagnol ; elle était bouclée, très blonde, très pin-up, et ni Cocteau ni moi ne pouvions l'imaginer en Belle. Pagnol voulait quitter Josette Day, mais en lui faisant un cadeau de grand seigneur : ce cadeau, c'était de la faire tourner avec Cocteau ! Lily de Rothschild, amie de Pagnol et de Josette Day, les reçut un soir à dîner avec Cocteau, Bérard, et moi-même. On discuta beaucoup de *La Belle et la Bête*, mais sans parler du tout de Josette Day, et Cocteau était bien ennuyé à la fin du repas, en se demandant comment il fallait faire pour dire ce qu'il pensait, quand Bérard a pris par la main Josette Day, l'a emmenée dans une salle de bains, lui a trempé la tête dans l'eau, lui a tiré les cheveux, l'a démaquillée, puis est revenu toujours en la traînant par la main, et a dit : « Voilà la Belle ! », et c'est ainsi qu'il fut décidé que Josette Day serait la Belle.

Vous mentionnez souvent Christian Bérard.

Bérard était un génie de la décoration, de la peinture aussi. Il faisait toute la mode de Paris, il n'y avait pas un grand couturier à l'époque qui osât sortir une collection sans l'inviter huit jours avant. Et si Bérard disait trois mots, toute la collection changeait. Cet homme qui était couvert de taches, les cheveux en désordre, la barbe broussailleuse, qui traînait toujours son petit chien couvert de taches lui aussi, cet homme qui avait l'air de se moquer éperdûment de ce qu'on voulait appeler l'élégance, rendait élégant tout ce qu'il touchait. Au cinéma, il ne pouvait pas signer en tant qe décoratur pour *La Belle et la Bête*, parce qu'il fallait à l'époque avoir fait trois films en tant qu'assistant-décorateur pour pouvoir paraître comme décorateur au générique d'un film. On a donc mis « Images de Christian Bérard », et non « Décors », alors qu'il a tout fait. *La Belle et la Bête* est le seul film qu'il ait fait. Il a préparé les décors et les robes d'*Orphée*, mais il est mort avant.
C'était un personnage fantastique lui-même. Quand j'arrivais à son hôtel, l'Hôtel Beaujolais sur les Jardins du Palais Royal, pour qu'il fasse mon portrait, je passais devant sa salle de bains. Elle était submergée de cartons à chaussures, de vêtements, qui indiquaient clairement qu'il ne se baignait pas. Il y avait en tout et pour tout une bouteille d'eau de cologne sur l'étagère du lavabo. Quand j'entrais dans sa chambre, je le trouvais couché ; je le réveillais, et il sortait tout habillé de son lit ; il enfilait une robe de chambre sur le pull-over et le pantalon avec lesquels il avait dormi, et il se servait de cette robe de chambre pour faire des estompes sur l'aquarelle de mon portrait !

Combien de temps a duré le tournage de La Belle et la Bête ?

A peu près trois mois. Le producteur avait craint que ce ne fût un film cher. Mais cela n'a pas été le cas. Le film a dû coûter soixante millions (anciens, bien sûr), ce qui était vraiment très bon marché. Moi, je n'étais pas payé, j'étais au pourcentage, parce que j'avais demandé un cachet de 800 000 francs, ce qui était plus du double du cachet que j'avais reçu pour mon film précédent. Mais c'était une façon de me venger du producteur, qui m'avait eu dans un contrat antérieur. Quand j'ai exigé ces 800 000 francs, on s'est demandé si je n'étais pas devenu fou. Finalement, on a accepté de m'accorder un pourcentage, assez maigre (4 %), mais qui m'a permis de gagner des millions !

Comment le film a-t-il été accueilli à sa sortie ?

On ne peut dire qu'il ait eu un très gros succès au départ. C'était plus un succès d'estime qu'autre chose ; il a eu le Prix de la Critique à Cannes. Mais il est resté onze ans dans le même cinéma à Hollywood, dix ans à Berlin.

La Belle et la Bête continue-t-il à être une source importante de vos revenus ?

Non, plus aujourd'hui ! Cocteau n'a jamais vraiment récolté, lui, les bénéfices financiers de ses films. Pour *L'éternel retour*, mon cachet a été de 275 000 francs. Cocteau a gagné en tout 250 000 francs, ce qui était parfaitement immoral, puisqu'au bout de six mois, le film avait fait 90 millions de bénéfice. Si c'était à refaire, en ce qui me concerne, je le referais, car je dois toute ma carrière à cette œuvre ; tout ce que j'ai eu après, je l'ai eu grâce à ce film, mais j'ai été profondément choqué que Cocteau touche si peu pour ce film.

Cocteau avait, pour La Belle et la Bête, un assistant qui s'appelait René Clément.

C'était un très bon assistant, mais sans plus. Nous ne pouvions même pas imaginer qui était René Clément, jusqu'au jour où très timidement, il nous dit qu'il avait réalisé un film, qui n'était pas encore sorti, et qu'il aimerait bien nous le montrer. C'est ainsi que dans la salle de projection où l'on passait les rushes de *La Belle et la Bête*, nous avons découvert, émerveillés, *La bataille du rail*. René Clément dit lui-même que Cocteau lui a beaucoup apporté : l'homme qui fait *La bataille du rail*, et qui, tout d'un coup, travaille avec Cocteau sur *La Belle et la Bête*, se trouve dans un monde totalement différent. Techniquement, il était merveilleusement compétent, mais Jean demande toujours des choses qui semblent impossibles. J'ai vu des techniciens se dire qu'il était fou, puis reconnaître son génie à la projection du lendemain. Cocteau ayant osé faire quelque chose que personne n'aurait jamais tenté.

Par exemple ?

Par exemple, décider que le mur que vous avez en face de vous, c'est le sol, et inversement, et exiger que soit bâti un décor en conséquence. Les mêmes qui avaient accueilli cette idée avec scepticisme poussaient des hurlements d'admiration en voyant les résultats sur l'écran. Vous n'imaginez pas le nombre de jeunes metteurs en scène qui ont décidé qu'ils feraient du cinéma en voyant un film de Cocteau. Tel est le pouvoir de la poésie — de la poésie simple, car Cocteau était la simplicité même. Il ne cherchait jamais à épater. Il avait un contact extraordinaire. Il considérait n'importe quel interlocuteur et le traitait comme la personne la plus importante du monde. C'est une chose que j'ai toujours énormément admirée chez lui. Il ne prenait personne, il ne prenait rien à la légère, bien qu'inversement il fût léger, mais léger dans le bons sens du mot. C'était un feu d'artifice permanent, mais ce n'était pas un rôle qu'il jouait ; c'était sa nature.

Etes-vous attiré par le cinéma fantastique contemporain ?

Ce qui me touche, moi, c'est la poésie. Mais n'importe quel être humain peut avoir une grande poésie. Pour moi, la poésie, c'est la vérité. Et quand je vois le feuilleton tiré de *La planète des singes* à la télévision, je ne reste pas jusqu'au bout, parce que je trouve que tout cela n'a pas l'air *vrai*. En revanche, j'ai adoré *King Kong*, parce qu'il y avait cette héroïne qui ne voulait pas que l'on fasse du mal à cette bête.
C'est peut-être cette considération qui fait que de tous mes films, *La Belle et la Bête* est le seul où je me revois dans gêne., car j'ai l'impression, en me voyant, de voir quelqu'un d'autre.

Propos recueillis par **Frédéric Albert Lévy**





Serions-nous tous des zombis ?

Si les mauvaises langues redoublent d'éxagération pour en faire la preuve de sa stérilité, la très sérieuse carence actuelle du cinema horrifique denonce non seulement un besoin vital de nouveaux mythes mais aussi une récupération perfide des sujets éculés au profit d'un retour au conformisme. Récupération permise amplement et précisement par le desarroi des auteurs spécialises à court d'idees, abandonnant le terrain aux nostalgiques de la bonne parole et des préceptes sanctifiés. Face à l'invasion des archanges de benitier et des messies du St-Sulpice dont s'affublent **Fear no Evil** ou **Final Conflict**, faux films fantastiques visant à la restauration d'un puritanisme et d'une intolérance religieuse dont le cinema d'épouvante ne saurait souffrir l'accomodement, **Funhouse** et maintenant **Dead and Buried** opposent la vieille leçon du « grand macabre ».

Dans ce marasme zebré de rares éclairs de saine folie (le final d'**Evilspeak**), ces deux films signés Tobe Hooper et Gary Sherman sont exemplaires du fait même de leur intélligence à manier l'auto-parodie. Plus encore que **Funhouse**, **Dead and Buried** renoue avec l'univers caractérisé au possible des EC Comics, ces bandes dessinees dont la Amicus tira des adaptations trop appliquees sinon besogneuses. Le recours à cette forme d'humour régénérateur dans la situation actuelle où la censure réapparait aux USA en dit long sur la persistance du combat préconisé plus haut. Il fallait donc s'attendre à une certaine férocité dans la realisation de **Dead and Buried** qui se vit d'ailleurs retiré de l'affiche dans maintes métropoles du Nouveau Continent. Si le traitement « gore » de l'histoire, tout aussi original soit-il, est ponctué d'un sadisme brûlant susceptible de choquer, il est indubitable que le propos même de Gary Sherman n'a pas manqué de déranger outre-mesure.

Le debut de **Dead and Buried** est à ce titre indicatif de la virulence du metteur en scène. Une musique douce s'egrene sur l'image surannée d'une petite bourgade, cliché noir et blanc qui s'anime et se colore quand le titre vient à s'inscrire. Cette apparition du mouvement sur le sentencieux « Mort et enterré » crée un trouble indefinissable avant que le climat ne serre au plus près un réalisme désuet et donc réconfortant. La rencontre entre le photographe itinerant et la fille blonde est ainsi developpée avec un tact qui confine à la tendresse en dépit d'allusions sexuelles croustillantes. La conclusion à cette idylle naissante n'en sera que plus traumatisante.

Pas un seul instant, Sherman ne renonce à dépeindre les habitudes de « Potter's Bluff », une ville « petite comme un mouchoir de poche », si petite qu'elle en devient un exemple, un symbole... Le chef-operateur d'une remarquable clairvoyance dans le dépistage des ambiances ambiguës, construit un quotidien angoissé où l'omnipresence de la poussière, des peintures écaillées, du bois pourri et du delabrement est rendue proprement hallucinante par le grain particulier de la photo. Le très gothique assassinat dans le brouillard du port serait donc un non-sens s'il n'etait moins onirique et plus sinistre que les meilleurs moments de **Fog**. Dans le cauchemar éthylique du marin, la corne de brume retentit lugubrement pour souligner un climat gluant, mortuaire. Jean Ray n'est pas loin mais Sherman ne permet jamais au récit de « decoller » et le ramène sans cesse à Potter's Bluff.

Quand un somptueux mouvement de camera survole un cadavre coincé dans une carcasse d'auto, il est prolongé au plan suivant par un travelling dans cette ville d'un anonymat pesant. Les personnages secondaires, autre élément vital de cette toile de fond soigneusement composée, répondent également à cette recherche du malaise, tel cet hôtelier vaguement homosexuel toujours prêt à colporter des ragots sur le compte des épouses volages.
Et c'est finalement l'organisation sociale de la ville toute entière qui est mise en cause quand une institutrice donne d'effrayants cours de sorcellerie à sa classe parmi laquelle sourit un enfant mort la nuit précédente. Le slogan des pancartes : « A new way of life » apparait alors d'une banalité et d'une évidence terrifiantes. Le classique « Bienvenue à vous » lancé aux etrangers de passage est si « gentiment » accompagné de hachoirs brandis que l'interpellé n'y résistera pas et deviendra un habitant de la bourgade. Et pourtant, Potter's Bluff ne fait que ménager son avenir culturel avec sa petite classe de zombis, et assurer son expansion demographique avec sa seconde existence criminelle.
De par ce ton équivoque et grinçant, Sherman fait reference à Hitchcock dont il n'oublie pas les heros apeurés. Il s'attache donc au personnage du policier dont la paranoia grandissante l'amene à soupçonner sa femme dans cette ambiance de delation. La solitude de James Farentino est renforcé par la mediocrité de sa vie privée et son isolement face à une circonscription livrée à une etrange folie. Sherman la fait culminer dans l'insolite lorsque le shériff sort de son bureau et traverse une ville absolument deserte et que l'on sait desormais aux mains du Mal. Mais quelle est la nature exacte de celui-ci ?

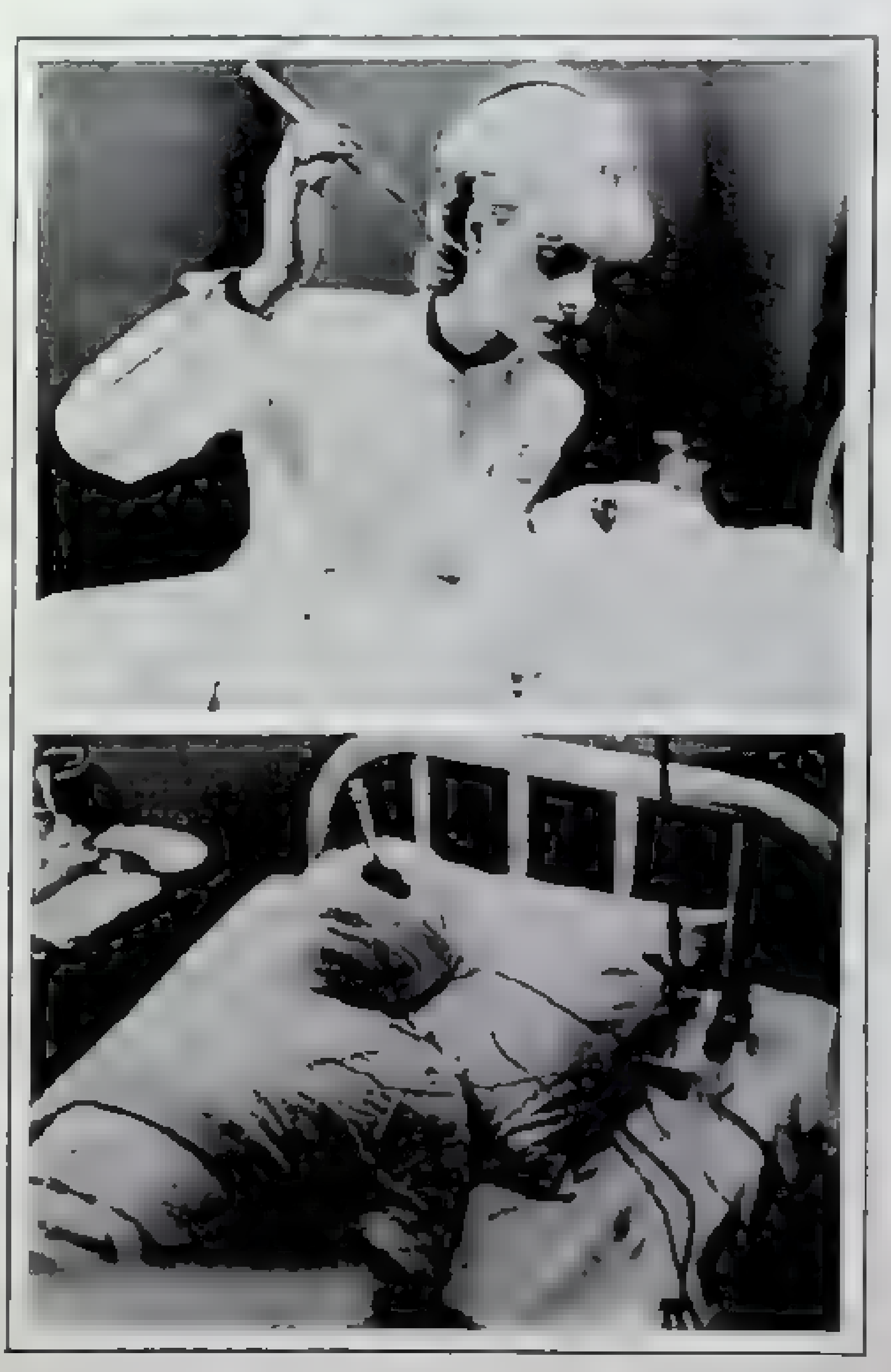
A vrai dire, il n y a pas réellement de « méchant » dans **Dead and Buried.** Il nous est tout juste permis de retenir pendant les 4/5e du film l'image d'un embaumeur, petit bonhomme crapauteux qui fait peser sur sa bourgade une tyrannie incroyable pour compenser son rachitisme et sa laideur. Mais, selon la tradition des EC Comics dont il est un archetype parfait, ce personnage rejoindra le gros des victimes après avoir bien dansé au son des vieux jazz de Glen Miller devant des cadavres rafistolés. A cet egard, la scene magistrale et démythifiante du visage broyé reconstruit en une suite de fondus enchaînes, met beaucoup plus en scene le talent du chef maquilleur Stan Winston que l'art dont se réclame le croquignolesque embaumeur. **Dead and Buried** est donc un film qui marque à double sens, de part et d'autre de la toile blanche et qui finit par préciser la recette de son delire dans les quinze dernières minutes. On y voit une mort-vivante s'enterrer tandis que le croque-mort s'embaume à grands renforts de perfusion de formol. Traitées avec un sens du pathétique qui surpasse le final du **Dead of Night** de Bob Clark, ces ultimes séquences font aboutir le puzzle à tous les degrés de comprehension. A l'image dramatique du shériff truffant de balles son épouse pour lui faire admettre qu'elle est morte, succède l'effrayant cortège des habitants à demi-pourris sous leur fond de teint craquelé. Ils viennent presenter leurs hommages au policier allongé sur la tombe de sa femme.

Sur le mode de l'humour très noir, le film s'en prend à la tranquillité embourgeoisante des gens de province qu'elle denonce au mieux à travers le héros en personne, celui qui seul semblait s'opposer à l'ordre des choses. Le gag final est déjà en passe de devenir célebre sans doute parce qu'il pousse la perversité du réalisateur vis-à-vis du public à un degré tel que le film fonctionne comme un spectacle à l'intéreur de la fiction pure. Devant l'étrange ou l'horreur, les personnages adoptent des réactions qui vont aussitôt devenir les nôtres. Ce goût du macabre exprimé aussi bien dans la salle que sur l'ecran (les reflexions du garagiste) desamorce le frisson primaire (la vision du visage carbonisé) et renforce l'inattendu (le hurlement poussé par le prétendu cadavre). Utilisee comme un ressort humoristique, cette notion de « public » dans le récit constitue d'autre part le point fort de **Dead and Buried.** La projection du film super 8 réalisé par les efants de l'école à partir d'un meurtre sordide soulève un écœurement qui n'aurait d'égal que la vision d'un véritable « snuff movie ». Sherman va jusqu'à donner dans la vieille théorie intellectuelle du « Cadre dans le cadre » mais avec infiniment plus d'à propos que nos sous-Godard nationaux. Lorsque le cabinet de l'embaumeur s'illumine des faisceaux de multiples projecteurs et que de petites toiles blanches reçoivent les images réalistes de meurtres filmés en direct, le spectateur s'aperçoit que le reel n'est plus de son côté mais quelque part derriere la fiction qu'il est en train de regarder.

Cette incroyable conclusion est la preuve qu'un cinéaste de talent tire les ficelles de ce grand-guignol apparemment innoffensif mais dont le but profond est peut-être de nous piéger dans notre tranquillité de voyeur. Au délà de l'interrogation cocasse « Serions nous tous des zombis ? », Sherman est parvenu à nous réinsuffler cette attirance périlleuse pour le jeu de la peur. Et à l'heure ou les grincheux sermonnent les envoles écarlates d'un Fulci ou les incartades horrifiques d'un Spielberg, il est bon de redécouvrir la portee subversive du cinema d'epouvante. Car, si Hooper et Sherman nous choquent à loisir, c'est pour mieux nous soutirer à la torpeur d'une époque en mal de mythologies.

Christophe Gans

U.S.A. 1980 - *Production* . Ronald Shussett *Prod. :* Ronald Shussett, Robert Fentress *Real. :* Gary A. Sherman *Prod. Ass. :* Michael I. Rachmil *Prod e.* . Richard R. St Johns *Scen. :* Ronald Shusset, Dan O Bannon, d'après une hist. de Jeff Millar et Alex Stern. *Phot. :* Steve Poster *Dir. art :* Bill Fandell, Jel Aubel *Mont. :* Alan Balsan *Mus.* Joe Renzetti *Maq :* Stan Winston *Int. :* James Farentino (Dan), Melody Anderson (Janet), Jack Albertson (Dobbs), Dennis Redfield (Ron), Nancy Locke Hauser (Linda), Lisa Blount (la fille sur la plage), Robert Englund (Harry), Bill Quinn (Ernie), Michael Currie (Herman), Christopher Allort (George Le Moyne/Freddie), Joe Medalis (Le docteur), Macon McCalman (Ben.) *Dist. en France :* U.G.C. 92 mn. Couleurs



L'horreur et l'humour noir ►

METAL HURLANT

Le respect d'un style

Heavy Metal — le film — se présente comme une anthologie d'histoires fantastiques : certaines sont comiques, d'autres horrifiques. Tous les genres sont présents à l'appel : space-opera, new wave, heroic fantasy, horreur, etc. En ce sens, **Heavy Metal** a la même variété, le même contenu que le magazine qui l'a inspiré. Le « look » du film, son style, sa vision, sont, que l'on ne s'y trompe pas, ceux du journal, même si les nécessités de l'adaptation cinématographique ont forcé les auteurs du film à prendre certaines libertés.
Les histoires qui nous sont présentées ici sont au nombre de 8 ou 9 : « Soft Landing » (de Dan O'Bannon) est une simple vignette, reposant sur une idée amusante comme on en voit pas mal sur 2 ou 3 pages dans « Metal » ; « Harry Canyon », inspiré par une B.D. du célèbre dessinateur U.S. Howard Chaykin, est l'histoire d'un chauffeur de taxi matiné de Sam Spade dans le New York du futur. Si le style de Chaykin n'est pas particulièrement visible dans l'adaptation, beaucoup de fidèles lecteurs retrouveront des similitudes frappantes avec le « Delirius » de Druillet.
Le film nous offre ensuite une adaptation assez réussie du célèbre « Den » de Richard Corben. Si l'on reconnaît très bien le style de Corben dans l'adaptation qui en est faite, on pourra déplorer néanmoins que, malgré la présence de nudités féminines en abondance, le héros, lui, arbore un pagne (contrairement à la version de Corben). Sexisme à rebours ? Peur de la censure ? « Den » pour ceux qui seraient peu familiers avec « Metal » est l'hisoire assez violente d'un jeune terrien transporté dans un univers sauvage où il devient un héros et affronte divers démons, créatures etc avant de rencontrer sa « princesse » — dans la meilleure tradition de E.R. Burroughs. La quatrième histoire, « Captain Stern », est une parodie hilarante à la Sheckley ou à la Fredric Brown. Scrupuleusement proche de l'original, dû à l'immense talent e Berni Wrighton, « Captain Stern » est un summum dans le genre de la S-F parodique. Comme pour casser le rythme, le film nous offre ensuite une nouvelle d'épouvante pure, écrite par Dan O'annon. Celle-ci, intitulée « B-19 » nous conte l'invasion d'une forteresse volante par de mystérieuses créatures. D'après O'Bannon, il s'agirait de la toute première version du célèbre film **Alien**. Le style choisi pour la narration est « noir », peut-etre même pas assez pour suggérer toute la peur potentiellement contenue dans l'histoire.
On revient ensuite au Comique avec « Beautiful but Dangerous , adapté d'une B.D. du dessinateur canadien Angus McKie La version qui nous est présentée ici est, de très loin, supérieure à l'original et gageons que le spectacle des extra-terrestres cocainomanes et du robot dragueur (avec un rien de « Barbarella » dans le style) ne s'effaceront pas de si vite de nos mémoires
Pour bouquet final, **Heavy Metal** nous offre « Taarna », une superbe histoire d'Heroic Fantasy, dont le style emprunte beaucoup à Moebius, Druillet, Corben, Chaykin, etc. Bref, un compendium de ce qui peut être réalisé dans le genre. S'il fallait classer les sketches, « Taarna » de par sa vision, son decor etc. viendrait de très loin en tête. Taarna est la dernière descendante d'une race de guerriers voués à la défense d'une civilisation pacifique. Quand celle-ci est massacrée par des êtres possédés par une force maléfique, Taarna est choisie par ses Dieux pour honorer l'ancien pacte et venger ceux placés sous sa protection. L'intrigue à elle seule aurait suffit à soutenir un film de 90 minutes, et on regrettera que les nécessites de la production ne nous permettent de découvrir plus de détails, tant sur le monde de Taarna que sur l'héroïne elle-même, de voir l'aventure se dérouler à un rythme majestueux au lieu de celui qui nous est imposé.
Le lien de transition entre toutes ces histoires est une sphère verdâtre, aux pouvoirs maléfiques, qui, ramenée sur terre par le cosmonaute de « Soft Landing », dévoile l'un



après l'autre les divers sketches, dans lesquels elle joue d'ailleurs un rôle. La sphère, baptisée « Loc-Nar », est finalement detruite par Taarna à la fin du film... Grâce à ce fil ingénieux, **Heavy Metal** réussit à avoir une bonne consistance interne, malgré les changements de style, de genre d'histoire, et d'animateurs. Seul le passage de « B-19 » à « Beautiful but Dangerous » a eté complètement raté, ce qui rompt d'ailleurs la continuité du film.
Heavy Metal ne serait pas ce qu'il est, du moins aux Etats-Unis, sans une bonne partition de rock music. On remarquera en particulier les morceaux composés par « Blue Oyster Cult », « Stevie Nicks », « Devo », etc. L'ensemble forme un tout assez cohérent, tant du point de vue style artistique que musical. Beaucoup de soin a été, très visiblement, apporté à la réalisation du film. Le passage de la B.D. au cinéma, que ce soit sous la forme de « live action » ou d'animation est rarement un succès. Dans le cas d'**Heavy Metal**, le respect d'un style, la fidélité à une certaine forme de S-F, l'intérêt des sujets traités et la richesse du film font que le résultat final n'est, en nul point, inférieur au modèle qui l'a inspiré.

Jean-Marc Lofficier

U.S.A./Canada 1981 - *Production :* Ivan Reitman/Leonard Mogel Production. *Prod. :* Ivan Reitman. *Réal. :* Gerald Potterton. *Prod Ass. :* Michael Gross, Peter Lebensold, Lawrence Nesis. *Prod Ex* Leonard Mogel. *Scén. :* Dan Goldberg & Len Blum, d'après des histoires originales et dessins de Richard Corben, Angus McKie, Dan O'Bannon, Thomas Warkentin, Berni Wrightson *Dir. art.* . Michael Gross. *Mont. :* Janice Brown. *Mus :* Elmer Bernstein *Son* . Joe Grimaldi, Austin Grimaldi. *Eff. sonores synthétiques :* Peter Jermyn. *Chansons de :* Black Sabbath, Blue Oyster Cult, Cheap Trick, Devo, Donald Fagen, Don Felder, Grand Funk Railroad, Sammy Hagar, Journey, Nazareth, Stevie Nicks, Riggs, Trust. *Dist. en France* . Warner-Columbia. 90 mn. Couleurs.

La malédiction finale

Une apothéose exemplaire

En dépit de la présence sur nos écrans, en cette riche rentrée cinématographique, d'un nombre élevé d'œuvres intéressantes et parfois remarquables (**Réincarnations, Messe noire, etc.**), **La malédiction finale** s'avère dores et déjà comme un des « classiques » du cinéma qui nous intéresse : il est toutefois certain que beaucoup de voix s'élèveront contre ce film — et un tryptique — qui s'attache à condamner le monde où nous vivons, à nous désigner du doigt une menace apocalyptique née dans les méandres de la politique et à nous proposer comme seul recours la Réincarnation du Christ !

Tout le problème de l'œuvre enfantée dans une quasi-paranoïa par Harvey Bernhard est de faire adhérer à son message un public, composé en grande partie de jeunes, a priori indifférent envers la religion. Du moins en Europe, où l'église continue à traverser sa plus grande crise. Aux U.S.A., en revanche, et particulièrement en Californie, Jésus connait depuis quelques années un regain d'actualité si fort qu'il serait désormais hors de question pour un groupe rock de se déclarer « plus populaire que le Christ ». C'est à partir de ces données que l'on peut mieux comprendre pourquoi une telle saga s'achève sur une envolée « sacrée » que certains, qui n'ont pas voulu rentrer dans le jeu du film et en accepter le scénario dans son entier, comparent déjà au miracle de Bernadette Soubirous !

Force est pourtant de reconnaitre à Harvey Bernhard, dans l'illumination maladive qui lui a fait créer **La malédiction**, la logique de son propos qui lui permet d'aller jusqu'au bout de cette incroyable histoire. **La malédiction finale** retrouve ce qui faisait la force de **The Omen** : crimes terrifiants et spectaculaires, décors grandioses, abondance de personnages de second plan attachants ou inquiétants, scénario aux rebondissements diaboliques. Le tandem Bernhard-Graham Baker réussit en outre le double exploit de terminer en beauté cette saga, et de la renouveler grandement, en y apportant un aspect optimiste — l'apparition du « Bien » — qui contrebalance l'éternel ballet de meurtres de la série.

La nouveauté du scénario de **The Final Conflict** provient aussi du fait que l'action ne se situe plus uniquement dans une luxueuse habitation, un collège ou un seul pays ; cette fois, c'est le monde entier qui est visé, et plus encore, puisque le duel annoncé dès le début du film trouve son origine dans le Cosmos (la notion du Bien et du Mal personnifiée par le Christ et Satan). C'est l'Humanité et l'essence même du « Bien » qui sont ici mises en péril et qui ne pourront être sauvées que par l'intervention de l'Homme*. De ce fait, **La malédiction finale** acquiert une grandeur et une raison d'être qu'esquissaient les précédents épisodes.

Graham Baker, qui signe là son premier long-métrage pour le cinéma, réussit le tour de force de conserver les qualités inhérentes aux deux précédents films, mais aussi d'intégrer au riche scénario de Andrew Birkin des éléments de « vrai » cinéma. Une telle virtuosité narrative apparait dès le générique, où, sans aucun dialogue, nous est évoquée la puissance des « sept dagues de Meggido », seules armes capables de détruire l'Anté-Christ. Elles se trouvent entre les mains de sept moines décidés à débarrasser le monde de Damien, empêchant ainsi celui-ci d'entraver, la Seconde Venue du Christ. On peut par ailleurs citer certaines séquences dont la majesté évoque les « plus grands » : ainsi la chasse à courre, étourdissante, qui nous fait penser au Hitchcock de **Marnie**.

Jamais, à l'exception du personnage douloureux campé avec génie par Gregory Peck, les deux précédents films n'avaient dépeint avec autant d'acuité les personnages de l'intrigue. La présence d'un adulte et non d'un enfant, dans le rôle principal, est un atout supplémentaire pour le réalisateur, qui lui permet d'utiliser avec intensité le personnage de Damien, et d'en cerner la complexité. L'anté-Christ est à présent un adulte qui a pleine conscience de ce qu'il est, de ses pouvoirs et du but que son père et lui se sont fixés sur Terre. Damien n'est plus embarrassé par les notions de morale inculquées par Gregory Peck ou William Holden : il apprend dorénavant à tromper les gens, à user jusqu'à la corde toutes les ressources du mensonge, même (et surtout) si celui-ci met l'Humanité en péril (le conflit entre Israel et les Pays Arabes). Il sait dissimuler les sentiments gênants qui peuvent l'animer comme tout mortel (l'affection qu'il porte à son camarade de collège dans **La malédiction II**) pour les reporter sur son père, l'ange déchu. Cependant, si Damien prend ses décisions seul, car c'est seul qu'il livrera son dernier combat contre le Bien, il est aidé dans sa mission par des serviteurs dont il a du mal à évaluer le dévouement. On devine souvent dans le film l'hésitation que marque Damien envers le genre humain ; c'est seulement au moment où Kate est victime d'une noyade que Damien, la sauvant, lui accorde un peu de sa confiance. Il s'efforcera par ailleurs de lui communiquer l'amour de son Dieu né dans la souffrance (brutalité de leur nuit d'amour). La « romance » douloureuse entre ces deux êtres permet ainsi une autre lecture du film, celui-ci ne s'attachant pas uniquement à évoquer la fin de l'Anté-Christ.

Une séquence placée en éllipse dans le film nous révèle Damien nu et seul, allongé dans le sanctuaire érigé pour son père : on comprend alors que la souffrance peut être également ressentie par le Démon. A cet égard, les gouttes de sang perlant aux yeux du Christ sculpté ne sont-elles pas des larmes de pitié envers un être qui n'a pas choisi son destin ? Une des grandes surprises du film est donc la création bouleversante de Sam Neill en passe de devenir un immense acteur.

La qualité d'un tel film ne réside pas uniquement dans l'exemplarité de sa mise en scène, mais aussi dans la fusion de talents conjugués par une équipe de « choc ». Il faut ainsi saluer Bob Paynter, l'un des plus grands chefs-opérateur du monde, qui a su peindre des scènes grandioses telle l'arrivée de l'héliptère conduisant Damien vers son armée de disciples, et mettre en relief les personnages monstrueux hantant la Cornouaille. Paynter métamorphose ainsi la nuit venue cette si riche et si verte région d'Angleterre en un monde de cauchemar. Les remarquables effets spéciaux de Ian Wingrove pour la séquence finale, l'apparition de ce Christ immense et « dantée », sont également dignes d'éloge.

A travers de tels passages, et en particulier les toutes dernières images, où s'inscrivent des extraits de livres saints, l'on applaudit à la musique de Jerry Goldsmith qui a signé là son chef-d'œuvre : c'est à une véritable symphonie née de la rencontre entre l'épouvante et le sacré qu'il nous convie pendant la presque totalité du film.

Avec **La malédiction finale**, le cinéma fantastique continue d'acquérir ses lettres de noblesse : tous les composants de ce genre (merveilleux, suspense, horreur, politique-fiction) sont maitrisés avec fougue par un foisonnement de talentueux artistes et techniciens et orchestrés par un producteur « en acier trempé ». Grâce à eux se conclut avec génie l'ultime chapitre d'une saga exemplaire, qui nous a conté la plus ambitieuse, la plus insensée des légendes de notre temps.

Robert Schlockoff

U.S.A. 1980 • *Production :* Harvey Bernhard en association avec Mace Neufeld. *Prod.* : Harvey Bernhard. *Réal. :* Graham Baker. *Prod. Ass. :* Andrew Birkin. *Prod. Ex. :* Richard Donner. *Scén. :* Andrew Birkin, d'après des personnages créés par David Seltzer. *Phot. :* Robert Paynter, Phil Meheux. *Dir. art. :* Martin Atkinson. *Mont. :* Alan Strachan. *Mus. :* Jerry Goldsmith. *Son :* Roy Charman. *Déc.* Herbert Westbrook. *Maq. :* Freddie Williamson. *Cost. :* Tiny Nicholls, Brian Cox. *Cam. :* Freddie Cooper. *Effets spéciaux :* Ian Wingrove. *Ass. réal. :* Dusty Symonds. *Script. :* Ceri Evans. *Cascades :* Marc Boyle. *Int. :* Sam Neill (Damien), Rossano Brazzi (De Carlo), Don Gordon (Dean), Lisa Harrow (Kate Reynolds), Barnaby Holm (Peter), Mason Adams (Le Président), Robert Arden (L'Ambassadeur Américain), Tommy Duggan (Frère Matteus). *Dist. en France :* Fox. 108 mn. Couleur par DeLuxe.

** Ce n'est pas sans humour que Damien, force suprême du Mal, est mortellement blessé par une simple dague !*

AU-DELA DU REEL
(ALTERED STATES) (30-9)
Voir critique dans notre n° 17 et dossier dans ce numéro

LES AVENTURIERS DE L'ARCHE PERDUE
(RAIDERS OF THE LOST ARK) (16-9)
Voir critique dans notre précédent numéro

LA BETE D'AMOUR
(TANYA S ISLAND) (22-7)
Voir critique dans ce numéro

CONDORMAN de **Charles Jarrott** (U S A 1981) avec **Oliver Reed, Jean-Pierre Kalfon, Michael Crawford Barbara Carrera, James Hampton (7-10)**

Avec **Condorman**, les studios Walt Disney nous offrent un film qui démystifie avec un humour bon enfant le genre **Superman** ou **James Bond** dans un style qui n'est pas sans rappeler celui des films de la série **Pink Panther**

Les meilleurs moments du film sont ceux où l'invention et le loufoque dépassent complètement le vraisemblable Tout amateur de B D éprouvera un plaisir intense à entendre Oliver Reed (chef du KGB) reprocher à son Tueur en chef (Jean-Pierre Kalfon) de s'être fait battre par... un auteur de comic-books ! On retrouve là un peu le comique suscité par les gaffes de l'inspecteur Clouseau, toujours prises pour des coups de maître ! La scène durant laquelle Condorman s'envole sous les yeux ébertués des gens du KGB est aussi l'un des sommets du film

On pourra regretter que **Condorman** soit un peu limité à ces trois ou quatre séquences Malgré quelques bons moments ici ou là, l'ensemble du film fait un peu vide. Par exemple, les relations entre les personnages, et ceci est caractéristique des studios Disney, ne sont jamais développées de façon adulte comme elles le sont, entre autres, dans les **Pink Panther**. Il s'agit très visiblement d'un souci de ne pas choquer le public juvénile, mais cela a pour effet de rendre les moments « romantiques » du film assez mièvres Les défauts de **Condorman** sont brillamment couverts par une interprétation très honorable Michael Crawford est un Woody-Condorman juste ce qu'il faut entre Clouseau et Clark Kent Oliver Reed s'auto-pastiche et Barbara Carrera ne déparerait pas un bon James Bond Seul Jean-Pierre Kalfon est plus maladroit que convaincant dans son rôle de tueur-fou... (J M L)

CONTAMINATION (15-7)
Voir critique dans notre n° 14 et entretien dans notre n° 18

LE COULOIR DE LA MORT (THE EVIL) (15-7)
Voir critique dans notre n° 16

FAUT PAS POUSSER
(LE NUOVE AVENTURE DEL SCERIFFO EXTRATERESTRE) de **Michele Lupo** (Italie, 1980) avec **Bud Spencer, Cary Guffey (29-7)**

Après le succès — mérité — du film **Le Shérif et les Extraterrestres**, producteurs et réalisateurs n'ont pas su résister à la tentation d'imaginer une suite, sans se rendre compte que leur projet, cette fois-ci, était d'emblée voué à l'échec Ce qui faisait en effet tout le charme du premier épisode, c'était l'affrontement entre le géant bougon Bud Spencer et l'enfant malicieux Cary Guffey, celui-ci parvenant finalement à séduire celui-là Car c'était au fond, tout bêtement, une histoire d'amour entre un homme et un enfant, doublée d'un message de tolérance, puisque le second débarquait d'une autre planète Or, il est bien évident que quand commence le second film, l'entente entre les deux personnages étant déjà acquise, il devient impossible de bâtir une intrigue uniquement sur leurs rapports, même si le contraste physique entre leurs deux silhouettes continue à tirer ici et là un sourire. Le subterfuge auquel ont eu recours les scénaristes a donc été d'impliquer chacun des deux héros dans deux histoires distinctes, les deux récits ne se rejoignant qu'à la fin, et de manière très artificielle. Les moments mettant en scène à la fois l'homme et l'enfant sont d'ailleurs fort peu nombreux



Cette construction narrative a à son tour pour conséquence de rendre pratiquement insignifiante la part de science-fiction dans le film On rencontre biens quelques *Aliens* aux visages sombres à l'occasion, mais, comme c'est le plus souvent par l'entreprise de l'enfant extraterrestre, ces apparitions n'ont rien d'étrange, et ne font tout au plus qu'introduire la confusion *étrangeriennement* que le premier film avait si judicieusement évitée (F A L)

L'AU-DELA (L'ALDILA) (14-10)
Voir critique dans ce numéro

INSEMINOID
de **Norman J Warren** (G B/U S A/Hong Kong 1981), avec **Robin Clarke, Jennifer Ashley, Stéphanie Beecham, Judy Geeson (16-9)**

Inseminoid, du britannique Norman J Warren ne faillit pas à la tradition solidement instaurée avec **Prey** et perpétrée par **L'esclave de Satan, Terror** et **Outer Touch** ce film est tout simplement exécrable à l'instar des productions précédentes de ce nullissime réalisateur

Pourtant, pour la première fois, Warren s'était vu confier un budget relativement confortable, grâce à une coproduction avec Run Run Shaw de Hong-Kong Cet apport nouveau ne l'empêche pas de faire échouer, une fois de plus, son entreprise, honteux et plat démarcage d'**Alien** et de **Génération Proteus.**

Science-fiction et hémoglobine forment ici un mélange totalement indigeste, devant la médiocrité de la réalisation et le peu d'ambition de l'auteur, également répulsé pour le comique de situation involontaire parsemant ses œuvres et l'inexistance de sa direction d'acteurs. (A G)

LA MALEDICTION FINALE
(THE FINAL CONFLICT) (9-9)
Voir dossier dans notre n° 16 et critique dans ce numéro

MESSE NOIRE (EVILSPEAK) (2-9)
Voir critique dans notre précédent numéro

OUTLAND (4-9)
Voir dossier dans notre précédent numéro

LA PLAGE SANGLANTE
(BLOOD BEACH) de **Jeffrey Bloom** (U S A/Hong-Kong, 1980), avec **David Huffman, Mariana Hill, John Saxon (29-7)**

Bien sûr, **La plage sanglante** n'aurait jamais existé s'il n'y avait eu auparavant **les dents de la mer** Mais ce serait une erreur de vouloir comparer les deux films. Ou alors, il faut les comparer comme on compare un pastiche de « Mad » à son modèle, la *mise en scène*, au sens spectaculaire du terme étant reléguée au second plan dans **La plage sanglante**, ne serait-ce qu'à cause de l'évidente maigreur de ses moyens matériels. Alors que dans **Les dents de la mer** tout est organisé en fonction des apparitions de plus en plus précises du requin, le réalisateur de **La plage sanglante** semble se moquer éperdument de son monstre — menace ici *invisible* par définition —, et bâcle effrontément les quelques scènes finales où il doit se résoudre à le montrer En revanche il s'attache malicieusement à tous les à côtés de l'histoire, à l'enquête de police qui piétine, aux rapports entre les personnages, aux amourettes qui seraient très ennuyeuses si elles n'étaient clairement tournées en dérision Car le propos, ici, est de montrer que, même dans les situations exceptionnelles, la médiocrité ambiante reste la plus forte point de policier héros capable d'aller traquer un requin en compagnie d'une tête brûlée et d'un jeune savant quelque peu hystérique mais un abruti sans tact qui, trouvant un globe oculaire dans le sable, demande au fiancé d'une jeune fille disparue de quelle couleur étaient les yeux de celle-ci

Cette complaisance dans la description, même humoristique, de la grisaille quotidienne, n'empêche pas le film d'explorer quelques zones plus profondes. Au psychanalyste américain qui avait vu dans le requin des **Dents de la mer** un gigantesque sexe masculin heurtant les creuses formes des navires **La plage sanglante**, avec ses gouffres qui happent leurs victimes en se refermant aussitôt sur elles, offre une version féminine du phénomène et même de façon très explicite, puisqu'un homme se fait castrer sur le sable par l'invisible monstre L'angoisse est d'ailleurs tout entière construite sur un désir de remonter aux origines immédiates ou lointaines retour des héros à leur terrain de jeu d'enfance, devenu depuis territoire interdit , découverte dans les ruines par l'héroïne du cadavre de sa mère Retour, donc, de l'homme à la mer ou à la mère, et à ses terreurs premières Aussi est justifié pour une fois le traditionnel clin d'œil final qui indique au spectateur que rien n'est fini, mais que tout va recommencer les mêmes angoisses attendent ces nouveaux enfants qui jouent sur la plage Et la fable malgré les apparences, ne se termine pas en queue de poisson (F A L)

REINCARNATION
(DEAD AND BURIED) (19-8)
Voir critique dans ce numéro

SUPERSONIC MAN, de **Juan Piquer** (Espagne/Italie, 1979) avec **Richard Yesteran, Cameron Mitchell, Michael Coby, Diana Polakov, Tito Garcia (22-7)**.

« Surgissant d'une autre Galaxie, Kronos l'homme supersonique, vient combattre un savant-fou terrien propriétaire d'un immense robot avec lequel il espère dominer le monde »

Ce plagiat (et non remake) du magistral **Superman** américain ne nous déride même pas, tant ses péripéties sont infantiles ses acteurs mauvais et ses truquages sommaires. Pire que les pires films japonais à monstres multiples, voilà l'exemple-type du produit local dont on devrait interdire l'entrée sur notre territoire pour ne pas polluer nos écrans Mieux vaut revoir **Superman** une fois de plus (P G)

TARZAN, L HOMME SINGE
(TARZAN THE APE MAN), de **John Derek** (U S A 1981) avec **Bo Derek, Richard Harris, John Philip Law, Miles O'Keefe (30-9)**

Les héritiers d'Edgar Rice Burroughs ont, paraît-il, tout tenté pour empêcher la diffusion de ce film par la M G M .. On les comprend, encore que s'il y ait une victime en l'instance, ce n'est pas le nom de Burroughs, mais celui de Derek

John Derek, mari de Bo et ex-star de séries B, n'est pas un réalisateur, bien qu'il essaye de nous en

convaincra tout au long de ce film interminable. Il est tout au plus bon à réaliser des photos style « Playboy » avec devinez qui (il est par ailleurs intéressant de noter que le même « Playboy » publiait dans son édition américaine d'août une série de photos sur **Tarzan** signées... John Derek). La présence d'un « camera associate » (?) au générique n'est pas suffisante pour empêcher la réalisation du film de sombrer dans la médiocrité la plus absolue.

Il reste, dira-t-on, Bo Derek. Celle-ci n'a malheureusement pas le talent ou les capacités d'actrice nécessaires pour soutenir le film. A sa place dans **10, Orca** ou **A Change of Seasons** — des rôles de second plan — elle est totalement déplacée dans celui de Jane, au point que l'on se sent embarrassé à son égard. Sans nier ses charmes évidents, et par ailleurs bien employés dans le film, force est de convenir que, pour Bo Derek, exprimer une émotion quelconque se traduit par 4 ou 5 mimiques de base : « main droite dans bouche », « deux mains dans bouche », « pouce main gauche dans bouche » etc.

Quant à **Tarzan**, dont le film après tout porte le nom, il n'apparaît que dans la deuxième moitié du scénario, et n'a pas une seule ligne de dialogue. Au mieux, on peut dire qu'il a le physique de l'emploi.

La fin, retouchée par MGM pour apaiser les héritiers de Burroughs (on se demande comment était la version originale !) est d'un ridicule consommé : Tarzan, Bo et... un orang-outan sont filmés en « ménage à trois » dans ce qui veut être des jeux probablements innocents mais qui déchaîneront des fous-rires chez tous ceux qui ont un esprit mal tourné... A l'extrême limite, c'est la seule partie du film qui vaut la peine d'être vue. (J.M.L.)

Notules rédigées par Alain Gauthier, Pierre Gires, Frédéric Albert Lévy et Jean-Marc Lofficier.

TABLEAU DE COTATION

Côté par Alain Schlockoff, Robert Schlockoff, Christophe Gans, Gilles Polinien, Frédéric Albert Lévy, Jean-Claude Romer

Cotation **0** : nul **1** : médiocre **2** : intéressant **3** : bon **4** : excellent

TITRE (RÉALISATEUR)	AS	RS	CG	GP	FAL	JCR
Au-delà du réel (Ken Russel)	4	2	3	3	2	2
Les aventuriers de l'arche perdue (Steven Spielberg)	4	4	2	4	2	3
La bête d'amour (Alfred Sole)	0		2	2	0	1
Condorman (Charles Jarrott)	2	0	2	2	2	
Contamination (Luigi Cozzi)	2	2	2	3	2	
Le couloir de la mort (Gus Trikonis)	2	2	1	2	1	
Faut pas pousser (Michèle Lupo)	1		1		1	
Inseminoid (Norman J. Warren)	0	1	0	0	0	1
L'au-delà (Lucio Fulci)	3	3		4		
La malédiction finale (Graham Baker)	3	4	1	3	2	1
La plage sanglante (Jeffrey Bloom)	0	2	1	1	2	2
Reincarnation (Gary Sherman)	3	3	3	3	1	2
Supersonic Man (Juan Piquer)	2	1	0	0	2	1
Tarzan, l'homme singe (John Derek)			1			

Suite de la page 54

entretien avec Roy Ashton : La nuit du loup-garou.

C'est vrai qu'il était effrayant. De quelle maladie souffrait-il ?

Ce devait être un mélange de toutes sortes de choses dégoûtantes. C'était un homme très vulgaire, et comme Henry VIII, les résultats de ses excès devinrent visibles à sa mort.

C'était amusant de travailler à Bray ?

Oui. Nous eûmes des moments merveilleux au milieu de tous ces gens merveilleux. Le matin, avant que les autres n'arrivent au studio, nous traînions avec les acteurs comme Peter Cushing et Christopher Lee. Christopher Lee est un type formidable, un chanteur lui aussi. Nous avions l'habitude de faire des blagues, comme chanter en duo avec deux micros, à travers tout le studio désert. Pourtant, tout se réalisait efficacement et en douceur. La production était très bien organisée. Chaque détail était soigneusement préparé et discuté à fond avant qu'on commence à tourner. C'était un vrai travail d'équipe, pas comme maintenant où l'on démarre un film sans que personne ne sache rien à son sujet, ou n'ait même lu le scénario.

Vous avez dit une fois que, du point de vue moral, La Nuit du Loup-Garou était le film le plus révoltant que vous connaissiez.

J'ai dit cela ? C'est vrai, non ? Dans un sens, c'est une histoire vraiment écœurante. Le seigneur et ses compères se conduisent d'une manière horrible lors de sa soirée de noces. Il y a un mendiant qui



arrive, et ils imaginent de s'amuser un peu, non en lui donnant à manger, mais en lui versant à boire. Ils réussissent à l'enivrer, il se met à danser et va jusqu'à souhaiter au seigneur : « Passe une bonne nuit ! ». Ce n'est pas très bien reçu, et il est jeté aux oubliettes où il reste pendant 25 ans. Au bout de tout ce temps, il est devenu une chose répugnante, ne s'étant ni lavé ni rasé, dormant sur la paille, vivant de rognures et d'os. Pendant ce temps, le seigneur, qui a toujours ses vieilles manies essaie de séduire une servante, mais elle résiste. En punition, elle est jetée au cachot avec cette chose pitoyable, qui meurt en la violant. Elle quitte la prison et poignarde le marquis. Puis elle s'enfuit et tente de se suicider en se jetant dans une rivière, mais elle est sauvée par un écolier. Le fruit de l'union avec le mendiant est un loup-garou, une jeune garçon qui sort par les nuits de pleine lune, pousse des hurlements, attaque les moutons et prend le goût du sang... Vraiment ! n'est-ce pas une histoire horrible ! ... Une chose m'a particulièrement amusé à la réunion de pré-production, c'est la déclaration du producteur disant : « Ecoutez les gars, je pense que nous avons là un plaisant film à faire, mais il doit être fini dans six semaines, car il faut l'envoyer en Amérique où il sortira pour les vacances scolaires.... »

Rétrospectivement, que pensez-vous du loup-garou, comparé avec vos autres créations ?

Maintenant, je me dis que j'en eu beaucoup de soucis au début, et que le résultat ne fut pas trop mauvais. C'est le travail dont je suis le plus satisfait.

Propos recueillis par
Jan Van Genechten
(Trad. : Marie-Françoise Mater)

NéO

FANTASTIQUE
SCIENCE-FICTION
AVENTURE

25 titres

Nouvelles éditions Oswald
38, rue de Babylone
75007 Paris
548 53 59

FANTASTIQUE

ROBERT E. HOWARD : Le pacte noir/Kull le roi barbare/Solomon Kane — W.H. HODGSON : La chose dans les algues/Les canots du "Glen Carrig" — BERNARD BLANC : Que sont les fantômes devenus ? — FITZ JAMES O'BRIEN : Qu'était-ce ? — DANIEL WALTHER : Les quatre saisons de la nuit — ROBERT BLOCH : Retour à Arkham.

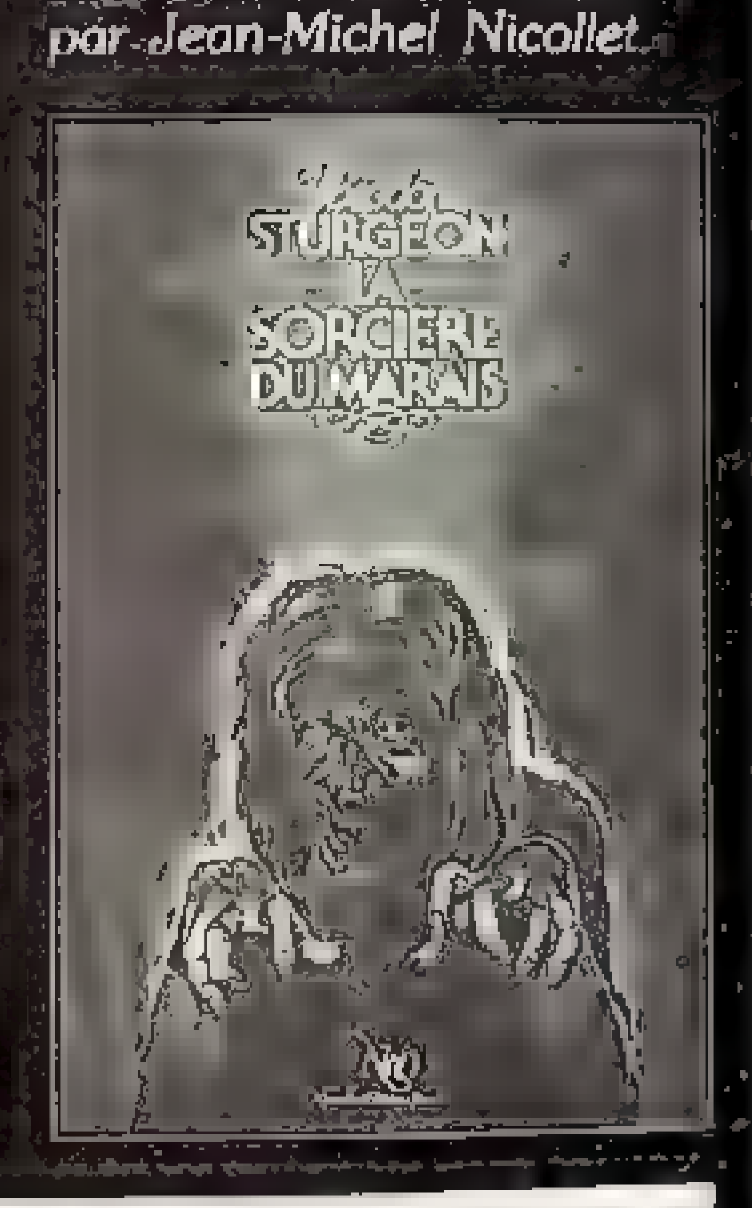
SCIENCE-FICTION

B.R. BRUSS : Les espaces enchevêtrés — C.S. LEWIS : Cette hideuse puissance — OLAF STAPLEDON : Créateur d'étoiles — FRED HOYLE : Le nuage noir — COLIN WILSON : Les parasites de l'esprit — A. & J. CREMIEUX : Chute libre — JEAN-PIERRE FONTANA : La femme truquée — MICHEL JEURY : La machine du pouvoir — GERARD KLEIN : Le gambit des étoiles — RAYMOND F. JONES : Les imaginox — JOHN AMILA : Le 9 de pique — SIR ARTHUR CONAN DOYLE : La ville du gouffre — THEODORE STURGEON : La sorcière du marais.

AVENTURE

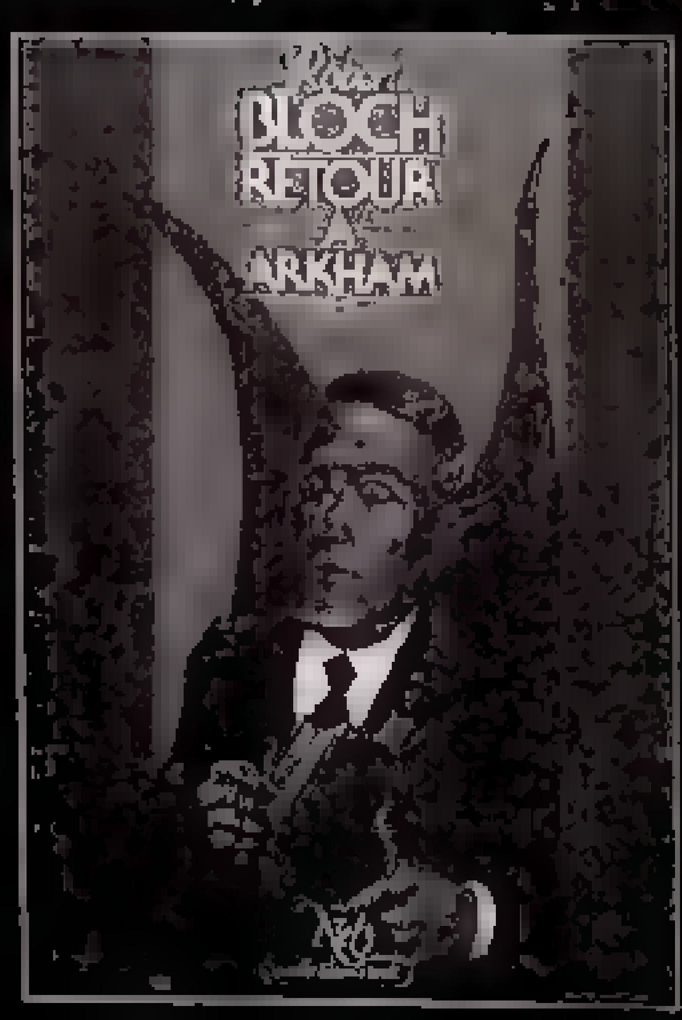
ABRAHAM MERRITT : Sept pas vers Satan/La femme renard — TALBOT MUNDY : L'oeuf de jade.

Toutes les couvertures de la série sont illustrées par Jean-Michel Nicollet.



Tous ces ouvrages ont paru dans la Série "Fantastique/Science-fiction/Aventure" dirigée par Hélène Oswald, mais on trouvera encore beaucoup de livres passionnants se rattachant à ces genres dans notre collection "Le miroir obscur".





COUPON-REPONSE
à photocopier, recopier ou découper, et à adresser à :
NéO (Nouvelles éditions Oswald)
38, rue de Babylone/75007 Paris,

si vous souhaitez être tenus régulièrement au courant de nos publications et désirez profiter des avantages que nous pouvons vous proposer.

Nom ______________ Prénom ______________

Adresse ______________

Quels sont vos goûts :

- ☐ policier
- ☐ science-fiction
- ☐ insolite
- ☐ romans français
- ☐ littérature étrangère
- ☐ essais
- ☐ histoire
- ☐ autres

MONSTRES A LIRE

par Alain Gauthier

FANZINES GUIDE

Edités par des passionnés, les fanzines sont des publications-amateurs ou le pire côtoie souvent le meilleur.
Jadis très nombreux, publiés dans le cadre d'un collège ou d'une Université, les fanzines américains ont pratiquement disparu aujourd'hui.
En Europe, où les revues de cinéma fantastique sont plus rares (*Starburst* en G.-B. et *L'Ecran Fantastique* en France sont actuellement les deux seules publications du genre), le « fandom » est florissant.
C'est pourquoi, il nous a semblé intéressant d'effectuer une première approche, complétée ultérieurement, présentant à nos lecteurs les fanzines de cinéma fantastique selon nous les plus dignes d'intérêt (il existe également des fanzines purement littéraires, consacrés à la S.F., dont nous parlerons dans prochain numéro).

FRANCE

« The Bat » (Marcel Burel, 69, rue de Brest 29210 Morlaix)

Nouveau fanzine qui, comme son nom l'indique, fait la part belle à nos amis aux dents pointues. Le n° 1 comporte donc une étude sur la religion dans les films de vampires, complétée par un excellent article de Michel Eloy sur les religions anciennes. On y trouve également un dossier sur les adaptations cinématographiques des œuvres de Richard Matheson, et un index du cinéma fantastique. Un fanzine à suivre.

« Rhesus 0 » (Diffusion : Temps Futurs Paris)

Le meilleur - et de loin - fanzine français qui, dans ses derniers numéros, a atteint le niveau des publications analogues américaines les plus fameuses (*Photon* ou *Gore Creatures*). On y trouve d'excellents dossiers sur *Inferno* de Dario Argento ou *Phantasm* de Don Coscarelli.

« Monster-Bis » (Norbert Moutier, 34 bis, route d'Olivet, 45100 Orléans)

Monster-Bis consacre chacun de ses numéros à un dossier, choix qui s'avère judicieux avec le n° 15, qui tente une approche du cinéma fantastique espagnol. Une étude loin d'être exhaustive, mais qui a néanmoins l'avantage d'établir un rappel des cinéastes du genre, d'analyser la série des Templiers morts-vivants imaginée par Amando de Ossorio et, surtout, de publier une filmographie recensant près de 200 titres.

« 20 ans de western européen » (Roland Pourquery, 40, rue Danrémont, 78220 Viroflay)

Il ne s'agit pas ici d'un fanzine, mais de plusieurs livraisons, polycopiées, d'un ouvrage, qui n'a pu encore voir le jour sous forme imprimée. Durant les années soixante, dominé par Sergio Leone, le western italien détrôna complètement le western américain alors agonisant. Délaissant le culte traditionnel du héros, le western italien s'ingénia, bien au contraire, à favoriser et à développer l'apparition de l'anti-héros, évoluant dans un monde impitoyable de poussière et de sang, non dénué d'humour, en scope-couleurs. L'originalité du western italien est double : un joyeux excès dans la violence (l'un des chefs-d'œuvre du genre étant *Django*, de Sergio Corbucci, auteur du remarquable *Grand Silence* avec Klaus Kinski), et un délire baroque (renforcé par le lyrisme des partitions musicales). Bref, le fantastique n'était souvent pas très loin, et c'est pourquoi les fantasticophiles de la fin des années 60 appréciaient beaucoup ce genre, qui venait alors remplacer le peplum. Outre des réalisateurs inspirés (parmi lesquels Lucio Fulci), le western italien possédait ses propres vedettes : Terence Hill, Franco Nero, Guilianno Gemma, etc. que les amateurs se plaisaient à retrouver de films en films.
Après la mort du western italien, les Américains (avec en tête Sam Peckinpah et Clint Eastwood, acteur-réalisateur) sauront reprendre cet héritage, juste retour des choses.
C'est cette histoire passionnante qu'Alain Petit, avec beaucoup d'enthousiasme, retrace pour nous dans ces opuscules dont nous vous recommandons la lecture.

BELGIQUE

« Fandom's Film Gallery » (Jan Van Genechten, G. Van Daurnelaan 71, 2100 Deurne)

En anglais, copieusement illustré, *Fandom's Film Gallery* représente le fanzinat à son plus haut niveau. Choisissant avec soin chacun des films auxquels il consacrera un numéro entier (formule originale dans le fandom), l'éditeur apporte une attention particulière à la confection de ceux-ci, où sont réunis documents et informations indispensables sur le sujet. Deux numéros sont encore disponibles, consacrés à *La nuit du loup-garou* et *La nuit des morts-vivants*.

« Peplum » (Michel Eloy, 45, rue Lesbroussart, B. 10, 50 Bruxelles)

Comme son titre l'indique *Peplum* étudie principalement les rapports entre l'Histoire gréco-romaine et le Cinéma (italien). Un fanzine intelligent, bien fait, richement documenté.

ESPAGNE

« Transylvania Express » (S. Sainz, Avda. Prat de la Riba, n° 43 B, 2° 1a, Reus, Tarragona)

Edité par notre collaborateur Salvador Sainz, *Transylvania Express* est l'un des rares fanzines publiés dans la péninsule ibérique. L'on y trouve des études sur les amazones à l'écran, les femmes du fantastique, les super-héros, le space opera, et bien entendu les acteurs spécialisés espagnols : Paul Naschy et Julia Saly.

U.S.A.

« The Japanase Fantasy Film Journal » (Diffusion : AS Editions, 9, rue du Midi, 92200 Neuilly)

Abondant ces vingt dernières années, le cinéma japonais fantastique/SF connaît une baisse quantitative/qualitative depuis environ 5 ans. Les dessins animés (dont les exploits du robot Grendizer, rebaptisé en France « Goldorak ») ont remplacé les films « à grands monstres » de jadis. Les quelques nouveautés qui nous parviennent en France (tels *Time Slip* ou *Virus*), ne connaissent aucun succès.
C'est pourquoi l'amateur de fantastique nippon devra, faute de mieux, se reporter à la lecture de ce fanzine, excellent en l'occurance et abondamment illustré. Au sommaire du n° 13, un dossier sur la création du premier Godzilla (*Godzilla* inspiré du *Monstre des temps perdus* de Eugène Lourié devait engendrer le mythe cinématographique que l'on connait), une étude des premières années (les meilleures !) de la firme Toho (dont nous demeurent inconnus : *Human Vapor, Secret of the Telegians, Mothra, Gorath, Matango*, etc.), complétés par les dernières informations sur le domaine de l'animation.

PROZINES GUIDE

En complément à notre « fanzines guide » figurent quelques magazines professionnels (les « prozines ») indispensables au lecteur anglophone.

G.-B.

« Starbust » (Diffusion : Les Temps Futurs)

Unique périodique britannique traitant du cinéma fantastique (mais aussi de la télévision), *Starburst* s'est beaucoup amélioré ces derniers temps, et connaît même une diffusion aux U.S.A. Il se consacre essentiellement à l'illustration de l'actualité. Le n° 35 comprend un entretien avec Ray Harryhausen et des revues détaillées des nouveaux films.

U.S.A.

« Famous Monsters » (Diffusion : Les Temps Futurs).

Jadis chef de file des « monstermagazines » américains, créé en 1958, FM a maintenant 23 ans ! Principalement destiné à un jeune public, FM demeure invariablement fidèle à sa formule d'origine : chaque numéro constitue un vaste catalogue de photos, traçant un portrait d'Hollywood d'hier et d'aujourd'hui. Maintes fois critiqué par les amateurs lassés de subir deux dix ans les rééditions d'anciens articles, FM n'en continue pas moins, imperturbable, son existence. Notons toutefois que depuis quelques temps FM s'est amélioré, et se consacre presqu'entièrement aux nouveautés. FM a inspiré bien des vocations : George Lucas, Steven Spielberg, Luigi Cozzi, Stephen King, John Landis et Jim Danforth furent parmi les nombreux fans de cette publication au ton volontiers humoristique. Une véritable institution, liée à l'étonnante personnalité de son rédacteur en chef, le très sympathique Forrest J. Ackerman (« Mr Science-Fiction »).

« Starlog » (Diffusion : Les Temps Futurs).

Bénéficiant d'une diffusion évaluée à un *million de lecteurs*, *Starlog* (dont il existe une splendide version japonaise) représente un phénomène exceptionnel, typiquement américain. Modeste périodique à ses débuts, essentiellement orienté vers les series TV (*Star Trek, Space 1999, Outer Limits*, etc.), il s'est ensuite, en quelques années, imposé comme le « leader » mondial en son domaine, établissant en outre un véritable « empire ». Ses immenses bureaux de Park Avenue, à New York, abritent en effet de nombreuses autres publications des revues (*Fangoria, Cinemagic, Future*), des posterbooks, des livres, des disques, jouets, etc.
Le secret de sa réussite : un profond respect du lecteur, une orientation « science-fiction » (le genre le plus populaire auprès des jeunes Américains actuellement), l'accès à une information immédiate lui permettant des « scoops » sur la majorité des grands films attendus, d'excellentes études sur les effets spéciaux et maquilleurs, et une agréable présentation (couleurs). Très souvent, à travers ses éditoriaux ou ses textes thématiques *Starlog* propose une « philosophie » du monde actuel (et de la société à venir...). Ce ton très particulier, sans équivalent, n'est sans doute pas étranger, également, au succès de la revue. En tout état de cause, *Starlog* est l'un des 3 ou 4 magazines américains indispensables pour qui veut suivre l'actualité américaine.

« Fangoria » (Diffusion : Les Temps Futurs)

Edité par les responsables de *Starlog*, *Fangoria* traite du cinéma d'horreur contemporain. Sous la direction rédactionnelle dynamique de Bob Martin, en deux ans ce magazine est devenu lui aussi indispensable et connaît un énorme succès aux U.S.A., devançant *Famous Monsters*. Sa formule est simple : il s'agit de tracer un portrait général, pas trop détaillé, des nouvelles productions. Ces portraits sont cependant, remarquablement illustrés, et constituent souvent des « scoops ». Le n° 13, passionnant, étudie *Mind Warp* (la nouvelle production de Roger Corman), *Beast Whithin* (voir E.F. n° 16 p. 44), *Dragonslayer* et propose des entretiens avec John Landis et Carl Fullerton (la nouvelle découverte d'Hollywood, auteur de maquillage de *Friday the 13th, part II*).

« Cinefantastique » (Diffusion : Les Temps Futurs)

Considérée (à juste titre) comme l'une des meilleures revues au monde de cinéma fantastique *Cinefantastique* offre l'exemple le plus frappant de la transformation fanzine/mazine imprimé. Pendant plusieurs années, son responsable, Fred Clarke, fut l'éditeur d'un excellent fanzine, *The Garden Ghoul Gazette*. Puis voici dix ans, il transforma celui-ci en une revue semi-professionnelle, *Cinefantastique*, qui évolua et devient la superbe publication en couleurs que l'on connait.
Le mérite de *Cinefantastique* réside dans la rigueur avec laquelle est traité chaque dossier important. Un maximum d'informations et une somptueuse mise en page. *Cinefantastique* ne se complait jamais dans un verbiage creux, mais va droit au but. On doit en outre, à ce magazine, un certain nombre de « découvertes », dont Douglas Trumbull, John Carpenter ou John Landis. L'un des derniers numéros, consacré au maquilleur Dick Smith (*L'exorciste, Burnt Offerings, L'hérétique, Fury, Scanners, Altered States, The Fan*, etc), est en tout point remarquable, comme il se doit.

« Prevue Mediascene » (Box 48, Reading PA 19603)

Dirigée de main de maître par Steranko (artiste illustrateur de talent), cette passionnante publication grand format (contenant souvent des encarts intéressants, tels des affiches de films) s'intéresse aussi bien à l'art graphique qu'à la BD ou au cinéma. Ce dernier domaine occupe maintenant une place de plus en plus prépondérante dans le magazine.
Ce qui distingue *Prevue* des autres revues, c'est d'abord l'extrême sophistication de sa mise en page (noir et blanc uniquement), certainement l'une des meilleures actuelles, ainsi que la grande qualité de ses interviews, très personnalisés.
Prevue est unique en son genre, chacun de ses numéros se doit d'être parcouru. Au sommaire du n° 45 entretiens avec Christopher Reeves, Harrison Ford, John Carpenter, etc.

Questar » (MW Communications Inc., 247 Ft. Pitt Blvd. Pittsburgh, PA 15222)

Excellente publication américaine, copieusement illustrée et richement présentée. Le n° 12 contient un intéressant examen des « flippers » fantastiques, un dossier vidéo, une interview de william F. Nolan et un article sur les effets spéciaux de la « Maison hantée » de Disneyworld.

« Cinefex » (P.O. Box 20027, Riverside, California 92516)

Bénéficiant d'un format « à l'italienne » (sensiblement identique à celui de E F de la série précédente), *Cinefex* est une petite merveille. Dès son premier numéro, il a atteint une qualité de textes et de présentation équivalent, sinon supérieure, à celle de *Cinefantastique*. Spécialisé dans l'étude des effets spéciaux au cinéma, *Cinefex* est incontestablement la meilleure source d'information dans ce domaine. Le n° 5, absolument splendide, contient une longue interview avec Ray Harryhausen et une étude détaillée des effets spéciaux du *Choc des Titans*, un dossier sur *Caveman* (dont les trucages furent conçus et exécutés par Jim Danforth et David Allen), et un portrait de Roy Arbogast (auteur des effets mécaniques de *Jaws 1 & 2*, *Dracula*, *Caveman*, *New York 1997* et *The Incredible Shrinking Woman*).

BANDE DESSINEE

« Fantastik » (Campus Editions, 12 F)

Nouveau magazine de BD bimestriel (publié en alternance avec *Ere Comprimée*, traitant de S F), *Fantastik* a consacré son 4e numéro aux histoires fantastiques de la Mer. Une réussite ! L'on pourra y découvrir avec ravissement l'excellent récit d'un monstre marin, cousin éloigné de celui du Loch Ness, « Le Monstre de Pepper Bay », imaginé et mis en images par le talentueux Berni Wrighlson. De superbes planches noir et blanc et un humour féroce. « Tréfonds », d'après un scénario de Bruce Jones, est un véritable chef-d'œuvre, réalisé par le génial Corben qui, sur le thème des naufragés, nous concocte la plus atroce des histoires d'amour. Corben sait comme nul autre manier les couleurs et apporter ainsi à ses dessins un éclairage mi-réaliste, mi-fantastique saisissant. Amour également avec « Silkie », adorable petit animal, mi-femme, mi-poisson, au destin malheureux. La « Sirène des bas fonds », de Bruce Jones à nouveau, est une aventure marine classique, débouchant sur le fantastique mais bénéficiant surtout des dessins de Luis Bermejo et d'un découpage très cinématographique. D'autres planches (« Les épées du ciel », récit à épisode aux couleurs somptueuses et étouffantes et « Mascarade en mer » d'intérêt secondaire) et une étude sur l'écrivain Michael Moorcock complètent ce numéro, d'une lecture captivante.

LES REVUES

« Fiction » (Nouvelles Editions Opta, 20 F)

Fiction est dans sa troisième décennie. C'est non seulement la doyenne des revues françaises de S F, mais également la seule à avoir bénéficié d'une parution régulière (signalons pour mémoire les apparitions/disparitions successives de *Satellite*, *Galaxie*, *Horizons du Fantastique*, *Miroirs du fantastique*, *Science-Fiction Magazine*, *Futurs*, etc.).

Après avoir connu quelques vicissitudes *Fiction* a maintenant retrouvé son ancien rédacteur en chef, Alain Dorémieux, et semble reparti du bon pied. Ses nombreuses chroniques, riches et variées se sont enrichies d'un magazine, « Les bruits de l'ombre » qui donne un aperçu intéressant de la S F en Espagne, dans le numéro double de cet été (n° 320) comprenant également un hommage à Francis Carsac, récemment disparu.





CONCOURS de nouvelles et d'affiches à l'occasion du Festival de Science Fiction de la ville d'Auch. Tous renseignements : Bibliothèque Municipale, 12, place Saluste du Bartas, 32000 Auch. Tél. : (16-62) 05 71 24.

FANTASPORTO 82 : le second festival du cinéma fantastique de Porto aura lieu du 12 au 21 février 1982. Le programme comportera une compétition, une rétrospective, et une sélection de films fantastiques portugais. Tous renseignements : Fantasporto, Apartado 78, 20002 Porto Cedex (Portugal).

CHRISTOPHER LEE fanclub : les fans désireux de recevoir des informations régulières sur les activités de leur acteur favori peuvent s'abonner auprès de : Pam Ellen Knox, Christopher Lee International, 18330 Jovan Street, Reseda, CA 91335, U S A.

PETITES ANNONCES

Les petites annonces de l'Ecran Fantastique sont gratuites et réservées à nos abonnés.

VEND livres fantastiques, affiches, photos. Christophe Arrivé, 51, rue Thiers, 38000 Grenoble.

RECHERCHE tous documents sur le cinéma fantastique américain antérieur à 1940. Serge Pongin, route de Grane, 26270 Loriol.

RECHERCHE lecteurs pour son fanzine « Scream ». Eric Denis, 116, av. Aristide-Briand, 93320 Pavillons-sous-Bois.

ECHANGE des fiches de cinéma fantastique contre les photos de Jaws. Frédéric Zamochnikoff, La Colombière, 39800 Bouilly.

RECHERCHONS courtiers en publicité. Ecrire ou téléphoner à la revue.

RECHERCHE films fantastiques super-8 son optique ou magnétique, version intégrale de préférence. Faire offres chiffrées. Michel Orard, Chemin de l'Arnaud, 2100 Romans.

ANCIENS NUMEROS de l'Ecran Fantastique : quelques numéros de l'ancienne série (1973-1974) sont encore disponibles. N° 3 (Festivals internationaux, 15 F), n° 4 (H G Wells, Claude Rains, Tod Slaughter, 12 F), n° 5 (les vampires à l'écran, 8,50 F), n° 6 (José Mojica Marins, Charles Laughton, 9 F), n° 7 (Jack Arnold, Sax Rohmer, les festivals, 9 F). Frais de port : 8 F. Toute commande : A S. Editions 9, rue du Midi, 92200 Neuilly.

CHRYSALIDE, fanzine de science-fiction-fantastique, cherche des lecteurs. Le n° 2 : 10 F. Philippe Hermier, 13, rue de Nétreville, appt. 28, 27000 Evreux.

VENDS en S-8 (couleurs, sonore, en anglais), Dracula, prince des Ténèbres, en 4 bob. 120 m, au prix de 800 F et Les dents de la mer (couleurs, sonore, en anglais), en vers. condensée de 32 mn au prix de 500 F. Jean-François Rodriguez, 29-31, rue du 141e R.I.A., 13003 Marseille.

DESIRE correspondre avec jeunes lecteurs (trices) pour échange d'opinions, d'infos sur le ciné S F., les effets spéciaux. Vend quelques titres Super-8 dont liste sur demande. Philippe Rafestin, BP 55, 78110 Le Vésinet.

NOVEMBRE 1981
11e Anniversaire du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Le Festival International de Paris
du Film Fantastique et de Science-Fiction,
organisé sous le haut patronage
du Secrétariat d'Etat à la Culture,
du Centre National de la Cinématographie,
et de la Ville de Paris,
aura lieu, pour sa onzième année consécutive,
à Paris, au GRAND REX (2 800 places),
du 12 au 22 novembre 1981.

Le Festival présentera
des longs métrages inédits en compétition,
des avants-premières mondiales
en présence des réalisateurs,
des sections informative et rétrospective,
et des courts métrages de différents pays,
dans les catégories Epouvante,
Science-Fiction, Merveilleux.

Les projections auront lieu tous les soirs
dans la grande salle du Rex, de 20 h à 24 h
Tous les films sont différents
et ne seront présentés qu'une seule fois.

Les spectateurs intéressés peuvent obtenir
les renseignements nécessaires auprès
du Secrétariat (inscriptions à partir de septembre)
Pour toute demande de réponse individuelle
prière de joindre une enveloppe timbrée

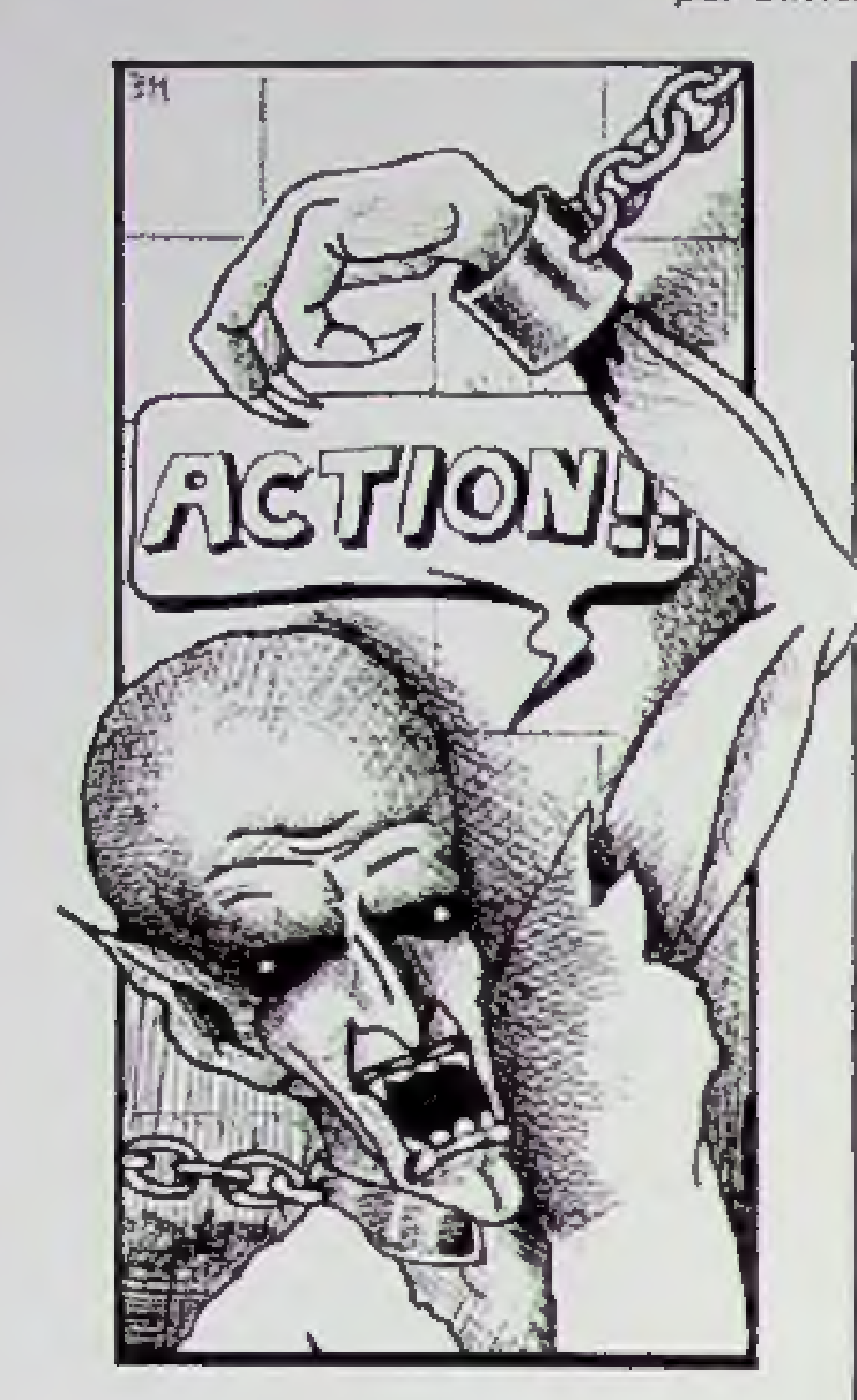


11e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS
DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE FICTION

Secrétariat : 9, rue du Midi. 92200 Neuilly France
(tél. : 745.62.31)

CINÉMANIAQUE

par Olivier Billiottet



• *Je voudrais savoir si vous pourriez me préciser ce qu'est le Dynarama. Serge Frontenac. 75 Paris.*

Le « Dynarama » est en fait le même procédé que la « Dynamation ». Simplement, en 1973, à partir du film **Le voyage fantastique de Sinbad**, Ray Harryhausen décida de moderniser l'appelation de son procédé et de le rebaptiser « Dynarama », mais la technique employée reste la même.

• *Passionné de cinéma fantastique, je me suis également lancé depuis 4 ans dans la punkitude, et je voudrais avoir des renseignements sur* My Dogs on Fire. *Pourquoi interdit-on* Massacre à la tronçonneuse? *Alain, Dijon.*

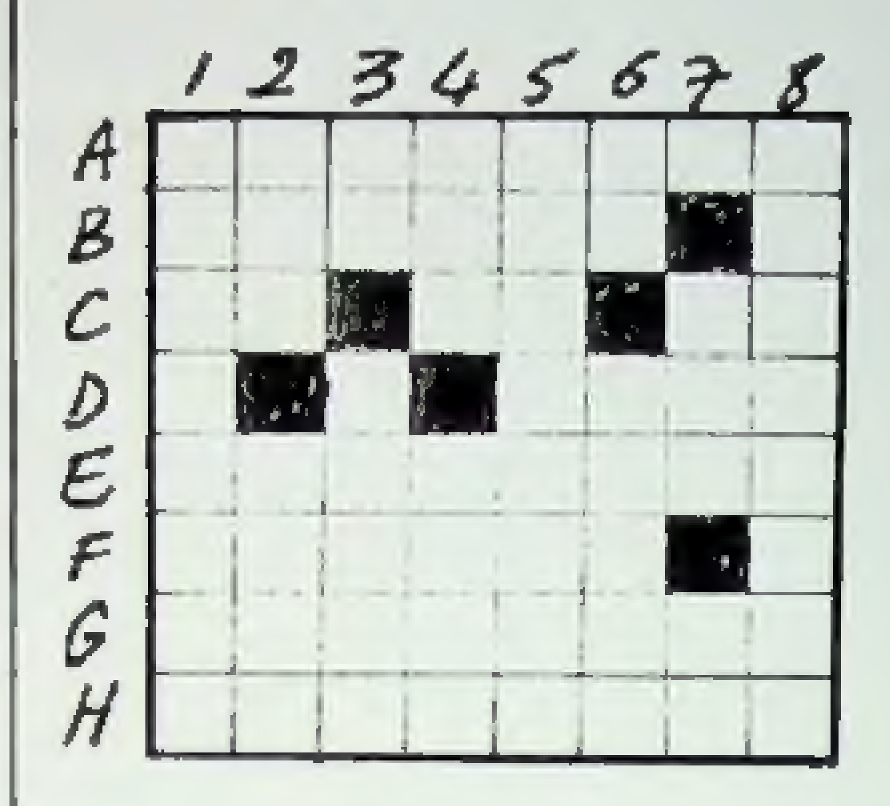
Le film **My Dogs on Fire** est encore à l'état de projet actuellement et devrait être tourné dans le courant de cette année. En ce qui concerne les coupes, il est exact que les films fantastiques ont subi ces derniers temps un nombre énorme de mutilations. Il faut préciser que l'auto-censure de nombreux distributeurs a encouragé la Commission de Contrôle dans ses sinistres activités. Dans le cas de **Texas Chainsaw Massacre**, mentionnons que ce film n'est pas interdit mais seulement classé « X », ce qui aurait dû - logiquement - lui permettre de sortir malgré tout.

• *Pouvez-vous m'indiquer quelques adresses où il me serait possible de me procurer des films fantastiques en super-8? Michel Orard, 26100 Romans.*

Les Grands Films Classiques, 49, rue T.-Gauthier, Paris 16e ; Franfilmdis, 70, rue de Ponthieu, Paris 8e ; Connaissance du Cinéma, 104/106, rue du Fg-St-Denis, Paris 10e ; Film-Office, 4, rue de la Paix, Paris 2e ; et en G.-B. : Perry's Movies, 129 Kingstone Road, Wimbledon, Londres SW 19 ILU ; Regent Films, 2 Palladium Buildings, Waterloo Road, Blackpool ; Derann Film, 171 Stourbridge Road, Dubley, West Midlands DY 1 2 EQ.

MOTS CROISES FANTASTIQUES

par Michel Fitoussi



HORIZONTALEMENT

A. — Inspirée par Lucio Fulci • B. — Canards sauvages • C. — Prêt à affronter la vie - Sans voiles - Tirées de Zulawski • D. — Ouvrier • E. — Action de tirer • F. — Posséder de nouveau • G. — Peut arriver après une forte émotion (s') • H. — Il en est qui tue.

VERTICALEMENT

1. — Celles de Gordon Willis donnent sur New York • 2. — Montre les dents - Sans doute, l'êtes-vous par l'E.F. • 3. — Préfixe - Qualifie un combat sur l'eau... ou sur le papier • 4. — Devise chinoise - Figure géométrique • 5. — Jaillissement • 6. — Habitudes - Dans un sens, célèbre savant Français • 7. — Jardin animalier - Un bout de Ritchie • 8. — Un chef-d'œuvre de Cronenberg.

(Solution dans le prochain numéro)

Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse
Maquette, Composition, Réalisation : Compographia Paris 19e.
Imprimerie Levert, Aubervilliers. Dépôt légal : 3e trimestre 1981.



Affiche (format 60 × 80) réalisée par Jacques GASTINEAU pour le 11e « FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION » en vente à nos bureaux : 20 F. Envoi « express » sous tube carton : 30 F. (Pas de contre-remboursement).

PUBLI-CINÉ, 92, Champs Elysées, 75008 PARIS


GAULOISES
Blue Way
GAULOISES
BLUE WAY
FILTRE
FILTRE
GAULOISES BLUE WAY
20 CIGARETTES FILTRE